الجمهـــــورية الجزائـــــرية الديمقـــراطية الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــــة وهـــــــــران

كلية العلوم الاجتماعية

قسم الفلسفة

مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الفلسفة الموسومة بـ:

الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي

– هيجل نموذجاً–

مشروع فلسفة الثقافة والجمال

إعداد الطالب:

ركماوي عبد الله

تحت إشراف :

أ.د : سواريت بن أعمر

لجنة المناقشة 2014/06/11

أ.د بهادي منير	**رئيسا**	**جامعة وهران**
أ.د سواريت بن عمر	**مشرفا ومقررا**	**جامعة وهران**
أ.د محمدي رياحي رشيدة	**مناقشا**	**جامعة وهران**
د. أنور حمادي	**مناقشا**	**جامعة وهران**

الموسم الجامعي : 2013– 2014 م

1435–1436هـ

كلمة شكر

أتوجه بالشكر لله عز وجل الذي منحني القوة، وصخر لي الأسباب لإتمام هذا العمل.

أوجه شكري للدكتور الفاضل سواريت بن عمر على حسن إشرافه وتوجيهه.

للأستاذ الدكتور بهادي منير رئيس المشروع.

إلى أعضاء لجنة المناقشة.

للأستاذ روابحي محمد.

لأساتذة كلية العلوم الاجتماعية بجامعة وهران وبالخصوص قسم الفلسفة.

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

روح أبي الطاهرة.

إلى أمي العزيزة التي لم تبخل يوما بدعائها.

إلى زوجتي الغالية التي أخذت من وقتها الكثير لإتمام هذا العمل.

إلى أخي وزوجته وابنته لينا سلسبيل.

إلى كل من أراد قراءة هذا العمل والاستفادة منه.

مقدمة

مقــدمة:

تعتبر مشكلة الجمال من المشكلات المتجذرة في الفكر الفلسفي عبر التاريخ فالجمال فكرة والفكرة حقيقية عندما تدرك بالحواس والحقيقة فكرة عندما تدرك بالعقل أي بالفلسفة إلا أن أراء الفلاسفة باتت متباينة حول الجمال من حيث أنه يخضع لشبكة معقدة من العلاقات يتدخل فيها الذاتي والموضوعي، المادي والمعنوي، الحسي والمجرد مثلما يرتبط على صعيد الإدراك باليات بشرية غامضة وهذا ما جعل الدارسون والمنظرون يقفون مواقف مختلفة متسائلين عن حقيقته، فمنهم من قصر الجمال على الإدراك ليربطه بالجانب الشعوري للإنسان وآخرون زاوجوا بين الذات والموضوع في النظر إلى الجمال والبعض الأخر حصر اهتمامه في الجمال الطبيعي الذي تعتبر أفاقه محدودة بالنسبة للإبداع مادام يجعل محاكاة الواقع سقفا تحده وهذا ما دفع هيجل إلى اعتبار الفن الذي ينحو هذا المنحى لا يقدم سوى صورة كاريكاتورية للواقع، فمن هذا المنطلق نرى أن الجمال اتخذ منحنى زاده تطورا ووضوحا في الخطاب الفلسفي حيث يعتبر هيجل صاحب مذهب الانطلاق الروحي الجديد للجمال وهذا ما تثبته محاضراته في الجمال، ومن هذا كان ينبغي علينا أن نصيغ الإشكالات التالية:

- ما طبيعة الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي؟
- هل الجمال عند هيجل هو نتاج للروح أم نتاج للطبيعة؟
- كيف يمكن للفكرة أو المطلق أن يتجلى في موضوع حسي؟وكيف لها أن تكون حقيقة مطلقة؟

مما لاشك فيه أن تفكير الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية وأن التذاذه بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما ينتجه من أثارها منذ العصر الحجري القديم إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة فإذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة نستشف منها صحة هذه الرؤية فسنرى حتما شدة إقبال اليونانيين وحرصهم على تمجيد ربات الفنون

وعبادتها وتقديم القرابين إليها ورعايتها إيمانا منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والطبيعة.

فالفنانون وأصحاب الحس المرهف يتغنون بالجمال وينبهرون به ويحاولون التعبير عنه وعن أحاسيسهم ومشاعرهم تجاهه فلا يملون ولا يسأمون إذ تجد في قلوبهم نشوة الجمال وأشياء تحاول الإفصاح عن نفسها وحق لهم هذا فهم يعيشون في عالم نثرت على جوانبه لكان الجمال نادرا على عكس ما نلاحظه في عصرنا الحالي من وفرة وكثرة للجمال حيث نشاهد صورة في زهور الحدائق وفي البحار والسماء وغيرها، كما تساهم حاستا السمع والبصر في نقل صور الجمال إلينا لنستمتع بها لكن عندما يزداد الجمال ويطغى نبقى صامتين مذهولين لا نعرف ماذا نقول ولا كيف نعبر عن أحاسيسنا إذ نجد أن اللغة قاصرة عن التعبير.

ففي العصر الحديث كانت هناك العديد من المحاولات في علم الجمال لنخبة من الفلاسفة فهذا هيجل حاول مثل ما حاول كانط من قبل أن يميز العلاقة الجمالية بالأشياء ليس فقط عن العلاقة النظرية التي تعبر عن ذاتها بالعلم وإنما عن العلاقة النظرية التي تعبر عن ذاتها بالعلم وإنما عن العلاقة العملية الأخلاقية ذات الغايات النفعية فهو يرى" أن الفن يختلف عن الاهتمام العلمي –الإستعمالي– في انه يترك الشيء يوجد في استقلاله الحر بينما يهدم الاستعمال الشيء حين يستخدم للحصول منه على النفع"[1]

فقد انطلق هيجل في كتابه" المدخل إلى علم الجمال" من طرح الإشكالية التالية:"هل يجوز لنا أن ننعت بالجمال أشياء الطبيعة كالسماء والصوت واللون...الخ. وهل تستأهل هذه الأشياء بوجه عام ذلك الوصف،وهل ينبغي بالتالي إن يوضع الجمال الطبيعي في مرتبة واحدة والجمال الفني"[2]

[1] م.ف.اوفيسيانيكوف: الجمال تفسيره الماركسي، ترجمة يوف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، 1968،ص 49

[2] هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ط 2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،1980، ص 08

وفي محاولة للكشف عن الهدف الحقيقي أو الغاية من الفن يحدد بأن الفن غاية جوهرية تبحث عن حقيقة باطنية تمثل ما يجيش في النفس البشرية[1].

وهذا لا يعني على أي حال وجود محايث خارجي يصاغ على أساسه تصور هذه الحقيقة فهي حقيقة من نوع أخر غير الذي عرفته المباحث المعرفية الكلاسيكية، أي أنها لا تعني ترسيخ قيم الخارج في وعاء الداخل، بل الارتكاز على الداخل في بناء حقائق ذاتية عن الخارج، لذا فأن هناك رأي يزعم بأن الفن وسيلة تفيد في تحسين العالم والارتقاء به أخلاقيا أو معرفيا بوجه عام.

ولهذا كان منطلق هيجل أن مهمة الفن ليست استنساخ الطبيعة، فالفن شيء منفصل عن الواقع الموضوعي، والجمال الفني هو جمال متولد عن الروح، وبما أنه كذلك فهو ذو طبيعة إلهية، والفن المولود من الروح يستمد مادته من الموضعي إلا أنه يقتطع المظهر الخارجي الذي يتراءى لنا كأنه واقع.

إن هذا ما حرك كياني وزعزع فضولي وأجبرني على الخوض في مضمار البحث ودراسة علم الجمال عند أبرز المنظرين له في العصر الحديث الألماني الجنسية فريدريك هيجل وهذا بهدف معرفة وضبط مفهوم الجمال عنده حتى يتثنى لنا فهم الجمال في حقيقته ويكون الجميل جميلا في ذاته مستقلا وحرا من أي قيد سواء كان سياسي أو اجتماعي أو فلسفيا ميتافيزيقيا[2] أو تصبح غاية هذا المجهود العملِي العودة بعلم الجمال إلى مكانته السامية.

أسباب اختيار الموضوع

ومن أهم الأسباب التي جعلتني أحاول دراسة علم الجمال هو ما آلت إليه مكانته في وقتنا الحالي حيث تحول إلى مجال مفتوح يخوض فيه الخائضين الباحثين عن الربح السريع فحولوه إلى سلعة تباع ويسيطر بها على المحبين للفن، فتدنت مكانته التي كان من

[1] المصدر نفسه،ص 90
[2] دني هويمان، علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط2،1975،ص 10

المفروض أن تتطور وترقى وتذهب وليس هذا فقط بل حتى ما نلاحظه في عصرنا الحالي في ظل هذا الزخم الإعلامي وظهور الانترنيت أو ما يعرف بالفن الرقمي.

أما السبب الأساسي الذي دغدغ أفكاري وجعل اختياري ينصب على دراسة الجمال عند هيجل هو نظريته الجمالية التي أفرد لها كتاب أسماه المدخل إلى علم الجمال ليرسم به رؤية روحية للجمال ويجعله محطة تستوقف كل باحث في علم الجمال.

المنهج المعتمد :

أما فيما يخص المنهج المعتمد في هذه الدراسة للوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي هو المنهج التحليلي النقدي التاريخي والذي تنضوي تحته هذه الإشكاليات:

- ما حقيقة الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي؟
- هل استطاع هجيل أن يضع قواعد لعلم الجمال؟
- هل يمكن أن تكون نظريته الجمالية مذهبا يعتمد عليه، ويؤخذ كمرجعيه؟

ولتناول الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي وضعنا الفصول والمباحث التالية:

الفصل الأول: ضبط المفاهيم حيث أنني حددت أربعة مفاهيم وهي الجمال، الجميل، الوعي والموضوع الجمالي ضمن مبحثين.

الفصل الثاني: نتناول فيه الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي قبل هجيل ضمن ثلاثة مباحث في أولها الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي(الوعي الميتافيزيقي) وذلك بعرض الوعي الجمالي في الفكر اليوناني وفي العصر الوسيط، وعصر النهضة، والعصر الحديث وفي ثاني هذه المباحث محاولة بومجارتن لتأسيس علم الجمال، وثالثها فلسفة هجيل وتصوراته.

الفصل الثالث: نتناول التجربة الجمالية الهجلية ضمن ثلاثة مباحث أولها مرجعية هجيل الجمالية، وفي ثانيها مراحل ظهور الفن عند هيجل، وثالثها ميتافيزيقا الجميل وفلسفة الفن عند هجيل.

الفصل الرابع: نعرج فيه على النظرة الفلسفية للفن في مرحلة ما بعد هجيل ضمن ثلاثة مباحث أولها الرؤية النتشوية للفن وثانيها رؤية هيدغر للفن وثالثها الحدس الفني عند كروتشه، وبعد هذه الفصول الأربعة خلصنا إلى خاتمة تكون كنتيجة لهذا البحث المتواضع.

الدراسات السابقة:

أما فيما يخص الدراسات السابقة هناك العديد من المذكرات التي تناولت هيجل في مجالات متعددة إلا أن في المجال الجمالي وجدت مذكرة لنيل شهادة ماجستيرفي الفلسفة الموسومة ب :الجمالي و الفني عند هيجل دراسة تحليلية تاريخية للطالب بوروينة محمد.

كما لا تخلو أي دراسة أو بحث علمي من مشاكل فقد صادفتني أثناء انجاز هذا العمل بعض المشاكل منها ما يتعلق بالمنهجية، حيث يصعب أحيانا التعامل مع بعض المصادر والمراجع، وباعتبارات البحث يعرض رواء عديد للفلاسفة فأن المراجع والمصادر تختلف من فيلسوف لأخر من حيث وفرتها، وهذا باختصار عن مضمون هذا العمل.

الفصــل الأول:

ضبــط المفاهيـم

المبحث الأول

الجمال – الجميل

أ-1 الجمال:

الجمال لغة: لقد جاء في" لسان العرب" أن الجمال مصدر الجميل، والفعل جمل أي حسن، أي الجمال هو الحسن[1].

- جمل الشيء: إذا جمعه بعد تفرق.
- أجمل: اعتدل واستقام.
- الجمال: الحسن يكون في الخلق والخلق كما جاء في قوله تعالى" ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون"[2].

وفي الحديث الشريف:[إن الله جميل يحب الجمال][3].

قال ابن الأثير: الجمال يقع على الصور والمعاني.

وامرأة جملاء وجميلة وقيل:

فهي جملاء كبدر طالع بدت الخلق جميعا بالجمال

وتجمل الرجل: تزين[4]

والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل، وجمله:أي زينه.

والتجميل: تكلف الجميل.

قال أبو زيد: جمل الله عليك تجميلا، إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا.

جاء في موسوعة لالاند ان:

جمالي: صفة

ما يتعلق بالجمال بنحو خاص يطلق انفعال جمالي على حالة فريدة مماثلة للسرور والمتعة للشعور الأخلاقي لكنها لا تندعم مع أي منها و يكون تحليلها موضوعا للجماليات كعلم[5] .

---

1. ابن منظورن لسان العرب،الجزء1، دار الجيل، بيروت، المجلد الأول،1988،ص 503.
2. القران الكريم، سورة النحل،الآية:06.
3. صحيح مسلم،تحقيق، محمد فؤاد عبد الباقي، دار حياة التراث العربي، بيروت،ج1،ص 93.
4. .محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة مادة،ج7 ،ص 263-264 .
5. أندريه لالاند ،موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الأول ، تعريب: خليل أحمد خليل ،منشورات عويدات بيروت باريس، ط2 ،2001, ص 367

يقال حكم جمالي على الحكم التقويمي الذي يدور حول الجمال .[1]

جماليات : علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل و البشع[2].

يعرف الجمال في قاموس وبستر بأنه "المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية و الخبرة الجمالية و تفسيرها "[3]

تجمع المعاجم على إن الجمال مصدر يدل على الحسن والزينة والبهاء.

الجمال اصطلاحا:

أنه من الأمر اليسير بأن نصف سلوكا أو شيئا بالجمال، لكن من العسير علينا نصيغ له تعريفا لان الآراء حوله متراكمة والمواقف متعددة والنظريات مختلفة تبعا لاختلاف مشارب أفكار أصحابها.

ومع ذلك كله إلا أن البشر فطروا على حب الجمال، حيث أن هذا الأخير هو الذي يعطي للحياة معنى، والجمال هو كل ما ترتاح إليه النفس، ويحس به الوجدان، لكنه إحساس متفاوت، تفاوت ملكة"الذوق" عند الأشخاص وبالتالي" الجمال صفة متحققة في الأشياء وسمة بارزة من سمات هذا الوجود، تحسه النفوس وتدركه بداهة"[4].

الجمال يتجلى في الأشياء بنسب متباينة، بحكم حركته وتحوله فهو" ظاهرة ديناميكية متطورة، وتقديره يختلف من شخص إلى أخر، ومن لحظة إلى أخرى"[5].

الجمال بهذا المصطلح قديم وما يبين ذلك تاريخه الذي كان صراعا يبين التيار الذي ربط الجمال بالإنسان، باحثا عن النواة المشتركة بين الناس وهي العقل والتيار الثاني التقني الذي ربط الجمال بالمتعة واللذة. والإنسان هو الذي جعل من الجمال علم بعدما وجد نفسه وسط الطبيعة حيث بداء يبحث ويكتشف ليضفي عليها صبغة الإنسان الحجري

[1] نفس المرجع ، نفس الصفحة
[2] نفس المرجع ، نفس الصفحة
[3] Porteous.Environmental Aesthetics ideas . Politics and Planning London .Rautledge.1996.P2
[4] . محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت،1983،ص 85.
[5] .د، علي شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1982، ص 50 .

الواعي المتدبر وفي هذا الصدد يقول هاوزر:" الأسلوب الفني المرهف المحكم للصور، التي رسمت في العصر الحجري القديم، هو شاهد على أن هذه أعمال لم يقم بها هواة، وإنما قام بها أخصائيون مدربون قضوا أوقات غير قصيرة من حياتهم يتقنون فنهم ويمارسونه"[1]

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن بداية الفن كانت في العصر الحجري، ولكون الإنسان وما فطر عليه من حب التنظيم وتصغيره لعقله المدرك، فقد أدرك الفن القديم أهمية النمط في الإبداع الفني الذي يعد رفعا للإنسان وتحقيقا للجمال.

إن التغيير والتلون الذي يعرفه الجمال من شانه أن يجعل تعريف الجمال محور اهتمام ومركز اختلاف، حيث أن أفلاطون يؤسس نظريته الجمالية على اتجاه أخلاقي مثالي يجمع فيها بين الجمال والخير، راسما في اعتقاده" إن الخير هو أول وأسمى جمال رافضا الشعر لأنه في نظره خان الحقيقة معلل ذلك بسببين: أولهما أخلاقي لأنه لا يساعد على نشر الفضيلة، وثانيهما ميتافيزيقي لأنه يسند إلى باطل وكل منهما لا يؤدي إلى المثل الأعلى الذي ينشده المواطنون في الجمهورية"[2]

يعرف أفلاطون الجمال:" ظاهرة موضوعية، لها وجودها، سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عد جميلا وإذا امتنعت عن الشيء يحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد"[3]

فمن هذا نرى أن أفلاطون يربط عالم الواقع بعالم المثل حيث يخضع الفن للمثالية ويبعده عن العقل وهنا من نقطة اختلافه مع تلميذه أرسطو الذي جعل العقل مقياسا للجمال ويجعل من الجمال مبدءا منظما في الفن.

[1] بايير، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، تر: زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة،1996، ص 13 .
[2]. راوية عبد المنعم عباس، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي ،دار مصر للطباعة،1996،ص 13 .
[3]. د.عزالدين اسماعيل، الاسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974، ص 37 .

ويعرف أفلاطون الجمال في محاورة هيبياس الأكبر على لسان سقراط بقوله" أن الجمال ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء فلاشك في أن الناس والجياد والملابس والعذراء والقيتارة كلها أشياء جميلة غير انه يوجد فوقها جميعا الجمال نفسه"[1].

ومن المتأثرين بأفلاطون نجد أفلوطين الذي يوحد بين الجمال والخير وذلك في" إن الواحد المطلق خير قبل كل شيء وهو جميل لأنه خير، فالخير هو المبداء الأول الذي يصدر عنه الجمال"[2]

إن النظرة الأفلاطونية تعتبر الجمال حقيقة علوية ميتافيزيقية تدركها الروح لا الحواس في حين أن الفن يمكنه أن يكمل النقص الموجود في الطبيعة أو يخلق الجديد خاصة" إذا تمتع الفنان بروح شفافة تجعله يحسن محاكاة الطبيعة وبالتالي يقترب من إدراك الجمال المطلق"[3]

يرى ارسطو أن الكائن الحي العاقل الذي يضيف شيئا إلى الطبيعة أو يحاكي مثالا موجودا يرقى إلى الجمال وذلك ما عبر عنه في قوله" كل شيء في الوجود هو محاكاة لمثال لا تقع عليه العين، وكل عمل فني هو محاكاة لعمل جميل موجود أو متصور تقع عليه العين أو يجلوه له الفكر أو يصوره له خياله، وليس جمال الحياة قائما على جمال الموضوع فالجميل والقبيح من مظاهر الطبيعة والحياة يمكن إن تمدا أهل الفن بموضوعاتهم، حتى يكون هناك جمال الجمال أو جمال القبح فيغدو الجميل أجمل مما هو، والقبيح اشد إثارة واشمئزاز "[4].

يتبين مما قاله أرسطو أن الفن هو محاكاة لمثال موجود في الطبيعة إلا أن هذه المحاكاة Imitation لا تعني النقل الحرفي بل الفنان يتجاوز ويتمم النقص الموجود في الطبيعة بفضل عبقريته وأفكاره.

[1] دنيس هوسيمان، علم الجمال(الاستطيقا) تر: اميرة حلمي مطر، دار احياء الكتب المصرية، القاهرة،ص 113
[2] المرجع السابق، ص 39
[3] المرجع نفسه، ص 41
[4] جوزيف الهاشم وآخرون، المفيد في الأدب العربي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ج1 1966،ص11

يظهر اختلاف أرسطو عن أستاذه أفلاطون حين يعطي فرصة للفنان حتى يبدع."أن الجمال لا يكون في المحتوى ولكنه في طريقة العلاج"[1].

يقصد بهذا إن ذلك الإتقان والانسجام الذي نجده في العمل الفني يعكس مهارته وعبقرية الفنان وبالتالي الجمال لا يرجع في أصله للتقليد أو المحاكاة بل للموهبة والذوق الجمالي.

كما يعرف أرسطو الجمال بأنه "التناسق التكويني وان العالم يتبدى في أحلى مظاهره فهو لا يفي برؤية الناس كما هم في الواقع، بل كما يجب أن يكونوا عليه"[2].

لقد عرف القديسين أوغسطين وتوما الاكويني الجمال بأنه " يدخل السرور والبهجة في النفس عندما يرى، وهو مظهر متغير للجمال الأعلى الخالد الله الذي هو مصدر كل جمال، وما الطبيعة إلا وجه لفنه العظيم"[3].

المقصود من هذا إن الجمال ذو طبيعة ذاتية من خصوصيات النفس البشرية يبعث على الارتياح والسرور.

وكانت لكروتشه نظرته الخاصة حول الجمال حيث اعتبره" حدسا أو إدراكا فطريا أو إحساسا فطريا بالطبيعة ولكنه معرف كذلك، تنبع من العقل والخيال معا ويتم إدراك مكنوناتها بملكة تتفاوت درجتها وقوة إدراكها بين بني البشر"[4].

كان لشارل لالو رؤيته الخاصة في الجمال حيث يرى أن" الجمال إشباع منزه عن الغرض ، وهو لعب حر واتفاق لملكاتنا ، أي توافق بين خيالنا الحسي ، وبين عقلنا"[5].

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية، ص36

[2]. دنيس هويسمان، علم الجمال،ص24

[3]. علي شلق، الفن والجمال، ص53

[4]. بندتو كروتشه، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963، ص156

[5]. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص50

أشار كانط إلى الجمال على انه" يمتع دون غاية ليرد على الحسيين ويمتع دون مفهومات ليرد على الفكريين وكان يفرق بين نوعين من الجمال: الجمال الحر والجمال بالتبعية"[1].

لقد ربط البعض الجمال بالمنفعة واللذة وهذا ما عبر عنه سقراط حين قال: "إن الشيء يكون جيدا ورائعا إذا كان هذا الشيء قد صنع بشكل جيد ليؤدي الفائدة المتوخاة"[2].

إلا أن الواقع يخبرنا شيء غير الذي قال به سقراط أي أن الجمال بعيد عن اللذة والمنفعة "إذا كان الموضوع نافعا أو ضروريا على نحوها أو كان له تأثير علينا بطريق أو بآخر بالألم أو المتعة، فان هذا الموضوع يكون خارجا من مجالات الموضوعات الجمالية"[3].

من خلال هذا نرى انه ينبغي أن يكون الجمال منزه عن كل الغايات والمنافع والأخلاق، ويكون جمالا لذاته.

رغم الاختلاف الموجود حول ضبط تعريف الجمال إلا أننا نستخلص انه ظاهرة ظهرت وتطورت بتطور الإنسان وتنبع من ذات الفنان لتكون حقيقة موضوعية مجسدة في العالم الخارجي.

أ-2 الجميل

الجميل لغة:

الجميل والجملانة والجميلانة: طائر من الدخاخيل.

قال السيبويه: الجميل البلبل لا يتكلم به إلا مصغراً فإذا جمعوا قالوا جملان[4].

الجوهري: جميل طائر جاء مصغراً، والجمع جملان مصدر الجميل هو الجمال.

قال ابن سيدة: يجوز أن يكون أجمل فيه بمعنى جميل.

[1]. المرجع نفسه،ص55
[2]. نيكون أوفيا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر: باسم السقا، دار الفاربي ط2، 1979،ص17
[3]. محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، مصر،ط3،ص48
[4]. ابن منظور، لسان العرب،ص685 .

المجاملة: المعاملة بالجميل.

الجميل: الشحم يذاب ثم يجمل أي يجمع.

وجاء في الحديث: "لن الله اليهود حرمت عليهم الشحوم فجملوها وباعوها واكلو أثمانها".[1]

الجميل اصطلاحا: أن تنوع مواطن تواجد التجربة الجمالية جعل تعاريف الجميل تتنوع فهي تكون في الذاتية والموضوعية والانفعال والإفادة والمنفعة لذا اعتبر أرسطو"إن الفن الجميل هو الفن النافع، لان هذه المنفعة تحقق فعلين أساسيين في آن واحد: التطهير بالنسبة إلى الإنسان وردم الهوة الناقصة بينه وبين الطبيعة".[2]

لذلك استطاع رجال الفن أن يجمعوا بين القيم الجمالية والمنفعة إلا أن هذه المنفعة قد تكون مقيدة فتحد من جمالية الفن.

لقد قال البعض أن الجميل شقيق الخير باعتبار انه يدخل في عملية التكيف بالخير، وبصفته إعداد لعلم الأخلاق، وهذا ما يوافق رأي. فيخته حين قال"إن الجميل نافع، آه من فلسفة الجمال ونظريات علم الجمال كلها".[3]

إذا نظرنا إلى الجمالية في الشعر فأن الجمال فيه يقاس بما يشتمل عليه النص من معان وإيحاءات وصور، وهنا نشير إلى نظرية الإفادة التي نادى بها سقراط إذا قال"إن الشاعر يكون جيدا ورائعا إذا كان هذا الشيء قد صنع بشكل جيد ليؤدي الفائدة المتوخاة منه، فالدرع التي تؤدي مهمتها جيدا جميلة، وان كانت زخرفتها قليلة القيمة"[4].

وحسب هذا الرأي إن الفائدة لا تكون في الشكل فقط بل إن جمال الشعر يتطلب الوزن والقافية وتناسب الشكل والمضمون.

[1]. نفس المرجع ونفس الصفحة.
[2]. محمد، غيمي،هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت،1973،ص58
[3]. جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر: د-انور عبد العزيز، دار نهضة مصر،ص ص6،7
[4]. المرعي فؤاد(الفكر الجمالي) مجلة المعرفة السورية، العدد247،1982، ص72

إن العصر اليوناني عرف ظهور مصطلحات منها "المحاكاة" و" الجميل" إلا أن لم يعرفوا الاستطيقي كما هو عليه الآن، فكروتشه يقول:"أن أي إنسان يصف منظرا بأنه جميل، حيث تنعم العين برؤية الحشائش الخضراء، وحيث يتحرك في نشاط، وتغطي الشمس الدفيئة الأطراف وتمسها مسا حنونا، فإنه لا يتكلم في شيء من الاستطيقا"[1]

وهذا ما يوضح لنا بان الاستطيقا عند اليونان لم تكن واضحة بما فيه الكفاية وإنما كانت مرتبطة بالقيم الأخلاقية والاجتماعية، فالجميل عند سقراط ما كان نافعا.

لقد ربط البعض الجميل باللذة كما قال كتيو جينس" إن ما هو جميل سار، وما هو قبيح غير سار"[2]

ويقصد بهذا تلك اللحظة التي يشعر فيها الإنسان باللذة والجمال، وان كل ما هو لذيذ يوحي بالجمال واستعاب هذا الأخير يؤدي إلى الشعور باللذة وفي المقابل هناك من يرفض بأن يربط الجميل بالمنفعة واللذة وهذا ما يقابله ما قاله اوسكار والد " فإن الموضوع الجميل، أو الشيء الجميل هو الذي لا يعود علينا بنفع ما، وإذا كان الموضوع نافع أو ضروريا على نحو ما، أو كان له تأثير علينا بطريق أو بأخر بالألم أو المتعة فان هذا الموضوع خارجا من مجالات الموضوعات الجمالية"[3].

من خلال قول اوسكار نفهم إلى انه يرمي إلى أن الموضوعات التي تقدم منفعة تخرج من دائرة الموضوعات الجمالية إلا ما كان منها بالمصادفة، وما غير ذلك لا يمكن أن نقول عنه أنه جميل.

وما دمنا في إطار علاقة الجمال بالمنفعة واللذة والفائدة فهناك رأي يسلط الضوء على هذا الموضوع ما قاله جويو الذي يرى" أن الفائدة لا يكاد يكون بينها وبين الجمال بكل

1. عز الدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي، ص14
2. مجاهد عبد المنعم مجاهد، تاريخ علم الجمال، دار ابن زيدون، بيروت،ط1،1989،ص50.
3. محمود الربيعي، في نقد الشعر،ص50 .

أنواعه علاقة ما، حتى لا يكاد يعرف أحدهما الأخر إذا رآه وقد تستطيع الأشياء الجميلة أن تكون مفيدة، والأشياء المفيدة أن تكون جميلة، دون أن يتأثر بذلك الجمال"[1]

مجمل الفلسفة اليونانية أجمعت على أن الفن لا يكون جميل إلا إذا كانت لدينا من ورائه فائدة ومنفعة ولذة.

لقد رسم أفلوطين نظرة مغايرة للجمال، إذ جعله ذو حقيقة علوية تدركها الروح وذلك في قوله: "يجب أن تصبح العين معادلة ومتشابهة للشيء المرئي، كما يمكن استخدامها في تأمله ولن ترى عين الشمس دون أن تصير مشابهة لها، لن ترى نفس الجميل دون أن تكون جميلة"[2].

عرف كانط الجميل بأنه" ما يمتع دون غاية ودون مفهومات"[3].

أي أن التصور الخالص للموضوع الجميل وهو تصور مخصوص وان موضوعية الحكم الجمالي ضرورية وإذا تدخل مفهوم محدد يكف الحكم الجمالي عن أن يكون خالصاً أو حراً.

لقد تناول كانط أشكال الحكم الأربعة(الكيف، الكم، الإضافة، الجهة) وهي التي تقود إلى تعريف الجميل منها: الجميل هو موضوع لرضا مرتفع" الجميل هو ما نقر بأنه موضوع ارتياح حتمي دونما أفهوم"[4].

ومعنى هذا أن حتمية الحكم الجمالي هي حتمية نموذجية، إذا ينبغي على الجميع الانخراط في حكم يبدو بمثابة مثل، لقاعدة لا يمكن الإعلان عنها.

[1]. جويو جان ماري، مسائل في فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، بيروت، 1965، ص17.

[2]. عز الدين، إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص41.

[3]. المرجع نفسه ص54.

[4]. ينظر: جان لاكوست، فلسفة الفن تعريب ريم الأمين، عويدات للنشر والطباعة، بيروت،ط1، 2001،ص35-38 .

المبحث الثاني

الوعي – الموضوع الجمالي

ب-1 الوعي:

الوعي لغة:

الوعي حفظ القلب الشيء، وعى الشيء والحديث يعيه وعيا . وأوعاه: حفظه وفهمه وقبله فهو واع وفلان أوعى من فلان أي أحفظ وأفهم[1].

كما جاء في القرآن الكريم قال تعالى: " والله أعلم بما يوعون"[2].

ويعني الإيعاء ما يجمعون في صدورهم من التكذيب والإثم.

ولقد جاء في الحديث: "نصر الله أمرءاً سمع منا شيئاً فبلغه كما سمعه فرب مبلغ أوعى من سامع[3].

في حديث أبي إمامة: " لا يعذب الله قلباً وعى القرآن. وفسره ابن الأثير فقال أي عقله إيمانا به عملاً، فأما من حفظ ألفاظه وضيع حدوده فإنه غير واع له[4].

قال أبو زيد: "إذا جبر العظم بعد الكسر على عَثم، وهو الاعوجاج قيل وعى يعي وعياً، وأجر يأجر أجراً، ووعي العظم إذا أنجبر بعد الكسر[5].

قال الأزهري: " أوعى الشيء في الوعاء يوعيه أيعاء بالألف فهو موعى"[6].

تدل كلمة الوعي على ضم الشيء وجاءت في اللغة من الوعاء لتتضمن الاحتواء بمعنى جمع الشيء وحفظه مع تمثله وفهمه وإضماره[7].

---

1 إبن منظور، لسان العرب، ص 4876.

2 القرآن الكريم، سورة الانشقاق، الآية: 23، ص 589.

3 يحي بن شرف النووي، رياض الصالحين، دار الكتاب العرب، بيروت، لبنان، 2006، ص 258.

4 المصدر الأسبق، الصفحة نفسها.

5 المصدر نفسه، ص 4877.

6 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

7 نصري هاني يحي، الفكر والوعي بين الجهل، الوهم – والجمال – والحرية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص59.

وهذا التقارب نفسه نجده في اللغة الإنكليزية بين الوعي " consciousness" كوجدان، وبين كلمة ضمير conscience التي تعني الطوية التي تطوى عليها الإنسان أو شعوره[1].

الوعي اصطلاحا:

حتى ولو تغيرت وتعددت دلالات الوعي إلا أنها ترتد إلى فاعلية خاصة بالإنسان وهي التفكير. والوعي هو تلك المعرفة التي تكون لكل شخص بصدد وجوده وأفعاله وأفكاره فأن يكون الشخص واعيا ويتصرف طبقا للمعرفة التي تحركه والعيش بوعي الوجود.

وفي حديثا عن "الوعي" conscience فإن ذلك يحيل على مفاهيم الإدراك الباطن والمحايثة والمعنى المعيش، كلها مفاهيم مرتبطة ببعضها البعض من حيث الإحالة المرجعية.

"تشير لفظة الوعي إلى معيشات <جمع معيش vécu> مثلما هو إدراك شيء ما وتذكر ما. وفعل المعيش عن علامة بوصفها علامة لشيء ما، وللذة بوصفها كذلك لشيء ما".[2]

ويبدو جليا أن هناك دوما وعيا بالخصوص وليس بالعموم، وذلك أن الوعي يعاش جزئيا وليس دفعة واحدة. وليس غريبا أن يرصد الوعي هذه الجزيئات بمثابة مجموعة من المعيشات التي تتغلغل في حياة الأنا: إذ لا يخلوا المعنى المعيش sens vécu من علامات دالة عن هذه الحياة المحيطة بالوعي.

تترادف كلمة الوعي مع كلمة الوجدان. فالوجدان هو كل ما يجده الإنسان في وعاء ذاته، عقليا أو مدركا أو لا عقليا باطناً، يدرك بالقوة الباطنة في الإنسان[3].

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] Husserl (Edmund) philosophie premier 01 (1923-1924) traduction par Arionl, kelekel, paris, p,u,f,2[eme] édition, 1990, p 151.

[3] نصري هاني يحي، الفكر والوعي، ص 59.

الوعي كلمة تعبر عن حالة عقلية يكون فيها العقل بحالة إدراك وعلى تواصل مباشر مع محيطه الخارجي عن طريق منافذ الوعي التي تتمثل عادة بحواس الإنسان الخمس.

في كل وعي هناك"محتوى محايث"، وليس المحايثة l'immanence هنا غير الوعي الباطن الذي يلازم الأنا في صميم تأملاته.

الوعي هو وعي محتواه والمحتوى هو محتوى وعيه لا ينفصم احدهما عن الأخر.

أي أن ما يحمله الوعي في ذاته هو الذي يكون محل دراسة وبحث فينومينولوجيين وهو بمثابة معطي للإدراك.

أما إذا عرجنا على المسار الديكارتي العميق الذي يقطعه الوعي في باطنه من خلال ما يظهر. فتعي الذات ذاتيتها نتيجة هذا الإدراك الذي تقوم به تجاه الأشياء. وهذا الإدراك هو الأصل أي أن هذا الأخير هو المرجعية التي يشكل فيها موضوع الوعي. وهذا التشكل المتدرج بمثابة بناء الموضوع وللذات معا، ذلك أن الشيء يتشكل عبر فيض من المظاهر الذاتية "[1].

أما فيما يخص علم النفس فانه يدرس الوعي كما هو كائن, وقائم بكل أحواله المختلفة والتي تمر على كل إنسان بدرجات مختلفة من الشدة والوضوح لإدراكه أو من السطحية والاختزال والإضمار حين يعيدها الإنسان إلى اللاوعي. أي حين يعيد الوعي إلى اللاوعي مرة ثانية. فلإنسان بطبعه لا يحب أن يتصدى لوعيه دائما, بل غالبا ما ستطيب الهروب منه.

ب-2 الموضوع الجمالي:

بعدما بينا فيما سبق ما هو الجمال؟ وما هو الجميل وما هو الوعي؟

نحاول هنا إبراز الموضوع الجمالي ودوره في الحياة الاجتماعية للفرد وكيف انه يلعب دورا هاما في سلوكه وشخصيته.

[1] Merleau, Pontg, Phénoménologie, De La perception, Paris Gallimard1945, P376.

إن الموضوع الجمالي ليس غير "العمل الفني بقدر ما يكون مدركاً".[1] وذلك أي أن العمل الفني عندما يصبح موضوعا جديرا بالإدراك من قبل مشاهده. فإن العمل الفني يقودنا نحو الموضوع الجمالي. حيث أن هذا الأخير يتأسس على هذا النحو, ويصبح العمل الفني محل تأمل خاص. ذلك لأن المتلقي بصدد اكتشاف الميزة الجمالة التي تميز هذا العمل الفني. وليست هذه الميزة غير القدرة على التعبير التي يمتلكها الموضوع الجمالي لكونه "تشبيها بالذات".[2] أي أن الفنان يترك من ذاتيته في عمله الفني.

مكن تشبيه الصانع في الموضوع الجمالي بحضرة حية Présence Vivante تستمر ماثلة في صميم العمل الفني, فتسمح للجمهور في كل زمان ومكان بالمشاركة في عالم الفنان الجميل.

إن الموضوع الجمالي يدل " على موضوع يكون بصدد إنتاج أثر جمالي ووظيفة ذات أثر قصدي ".[3] وفي الجمع بين المتعة الجمالية والوظيفة القصدية، ما يشير إلى أن الموضوع الجمالي تمثل هذا العبور المتفرد الذي يقطعه المعني من محض الإمكان إلى حدس الإمكان.

الموضوع الجمالي يستوعب العمل الفني والخبرة الإدراكية الجمالية التي يمتلكها المتلقي عن هذا العمل الفني في ذات الوقت.

وهكذا نجد أن الموضوع الجمالي هو باستمرار مدرك في طابعه " فكل موضوع جميل مدرك أو هو سلسلة أو مجال من المدركات ".[4] من المفيد أن نلاحظ أن الطابع الإدراكي لما هو جميل يضع أمامنا الفارق الجوهري بين الفن من ناحية والعلم والفلسفة من ناحية أخرى.

---

[1] .Mikel Dufreme ,Phénoménologie De l'expérience esthétique Raris,P,U,f1967 l'objet esthétique,1,P297

[2].Ibid, p255

[3].Gérard Genette, l'œuvre de l'art ,Immanence et Transcen dance,paris,Editions du seuil,1994,p10

[4] ستيس ولترت, معنى الجمال , نظرية في الاستطيقا, ترجمة: امام عبد الفتاح امام المجلس الاعلى للثقافة,2000, ص41

الموضوع الجمالي حاملا لكينونتين في نظر دوفرين "من جهة هناك كينونة الموضوع التي ترفض أن تختزل إلى كينونة تمثيل ومن جهة أخرى, هذه الكينونة متعلقة بالإدراك وتتم فيه هذه الكينونة مظهر".[1] إي أن مواضع العمل الفني لا يستنفذ موضوعه الممثل Représente, لأن العمل الفني يظل خصب الدلالة بالمعاني التي لم تلق تمثيلا لها بعد في إدراك المتلقي. ومن ثمة تكون كينونة الموضوع أكبر من أي تمثيل لا يطال العمل إلا جزئيا. بل أن لكينونة العمل قيمة جمالية تحتل حيزا أمكانيا وزمنيا من الوجود عموما. وهذه الكينونة ترتبط ارتباطا وثيقا بالإدراك لأنه هو الوحيد الذي يمكنه إخراج هذه القيمة الجمالية المحسوسة.

يتميز الموضوع الجمالي بأنه "ثمرة لنشاط يدوي خاص".[2] لذلك فإنه لا ينطوي على فكرة مسبقة يفرضها الفنان على الطبيعة, ويحاول تطبيقها بعنف وقوة. لكنه ينطوي على محاولة إبداعية بغرض تحويل الطبيعة إلى الروح.

يظهر الطابع الإنساني بصورة اكبر في الموضوع الجمالي, ذالك لأن العمل الفني يمثل من قريب أو بعيد صاحبه ولقد أصبح العامل الإنساني هاما في الفن بعد أن يترك بصمته الخاصة التي يهتم بها الباحثون في علم الجمال.

أما فيما يخص الارتباط المكاني والزماني للموضوع الجمالي فيسمها دوفرين "بالوجود في ذاته".[3] أي أن إدراك العمل الفني لا يلغي وجود هذه الذات التي تتحمل عبئ الكشف بل يعزز من وجودها وحضورها.

الموضوع الجمالي هو ذلك الموضوع الذي نشارك فيه بعواطفنا ومشاعرنا نحو الآخرين فهو عالم الأنا Moi والأنت Toi اللذان لا تعارض بينهما لان لكل منهما مجاله الذاتي الخاص به.

---

[1] .Mikel Dufrenne, Phénoménologie De l'expérience esthétique,1,P287

[2]. محمد علي عبد المعطي، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة، الجامعية،2005، ص216.

[3] Mikel Dufrenne ,Phénoménologie De l'expérience esthétique,1,P297

إن الموضوع الجمالي في فينومينولوجيا الفن يعبر عن تقاطع مدركات جمالية ما بين العمل الفني ومتلقيه ومن هذا المنطلق تكون خبرة المعنى جزءا لا يتجزأ من خبرة هذه المدركات الجمالية. والموضوع الجمالي اشتغال دائم في الكيفيات الإدراكية.

إن الموضوع الجمالي من خلال هذا "إنما هو الموضوع الحسي الذي يستأثر بانتباهنا دون أن يحيلنا على شيئا آخر يخرج عنه لأنه غاية في ذاته من جهة, ولأنه لا ينطوي على أي فاصل بين المادة والصورة من جهة أخرى. فالموضوع الاستطيقي بهذا المعنى إنما هو ذلك الموضوع المحسوس الذي لا تبقى مادته لا إذا ظل محتفظا بصورته وهذه الوحدة الباطنة في أعماق الموضوع الاستطيقي بين الماد والصورة, هي التي تجعل من العمل الفني أقوى تعبير عن البعد الإنساني من أبعاد الواقع".[1] أما فيما يخص ماهية الموضوع الجمالي إنما تكمن أساسا في حسن إدراك شكله, أي أن الشكل الفني للعمل الفني هو الدالة على الموضوع الجمالي فينا, إذ لا نتصور تحليلا فنيا وتأويليا للموضوع الجمالي خارج شكله الذي يتمظهر من خلاله.

وفي الأخير نخلص إلى أن الموضوع الجمالي عندما يحلل يؤول شكلا فنيا وان الموضوعات الجمالية ليست عينيه فحسب لكنها فضلا عن ذلك محسوسة أعني أنها تتألف من إدراك خارجية نستقبلها خلال قنوات الحواس. والإبداع الفني يتوقف على الموضوع الذي يحققه الفنان وليس على مجرد الفكرة التي تتصور في ذهن الفنان.

[1] . زكرياء إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د، ت، ص05.

الفصـل الثاني:

الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي قبل هيجل

المبحــث الأول

الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفيَ(الوعي الميتافيزيقي)

أ-1 الوعي الجمالي في الفكر اليوناني:

للوقوف على مفهوم الوعي الجمالي في اليونان نقف عند فكر أفلاطون الذي تعلم وتتلمذ على فلسفة الحكمة عند سقراط، حيث استمد أفلاطون من نظريته الميتافيزيقية للعالم مبحثه في الجماليات فمن ثم تعد فلسفته الجمالية جزء لا يتجزءا من فلسفته بصفة عامة. فقد تميزت نظريته في الجمال بالهجوم على الجانب العاطفي والحسي والنزوع نحو الجانب الأخلاقي والمثالي واحترام المنطق والعقل والاهتمام بإثارة الحماس والنخوة والشجاعة.[1]

وهذه النظرية تتعلق بفلسفة المثل عنده، لأن الجمال في رأيه أحد المثل العليا أما الأشياء الكائنة بعالمنا فصورة ناقصة لذلك الجمال المطلق وكلما اقترب الشيء من مثله الأعلى ازداد حظه من الجمال وبقد ما يبتعد عنه يزداد بشاعة.

يمتاز الجمال عن سائر المثل بكونه أكثرها سحرا وتجليا ولكن يصعب على المرء أن يصعد نحو العالم الأخر أي عالم المثل بسبب طبيعته أو بسبب عدم تذكره المثل تذكرا جيدا، ولهذا قلما يدرك الجمال المطلق[2] .

ولقد كان اكتشاف أفلاطون للجمال الكلي أو مثل الجمال إضافة جديدة لنظريته في الجمال حيث قام يتأمل الجمال الموزع والمتفرق على الموجودات الحسية وكذلك الأفراد وبعد ذلك أخذ يعلو بالتدريج من هذا الموضوع الجزئي المحدود المحسوس حتى يبلغ العلة الأولى أو الأصل المتسامي له في مثال الجمال بالذات الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ثم ربط بينه وبين القيم المطلقة الحق والخير وهذا ما دفع بأفلاطون إلى تأسيس نظرية في الجماليات قائمة على اتجاه مثالي أخلاقي يهتم بخدمة المجتمع وينمي اتجاهات الشباب الأخلاقية، والتربوية.[3]

[1] .د.علي عبد المعطي محمد، وراوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، دار المعرفة الجامعية،2005، ص25 .
[2] . د.ابو ملحم علي، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 1990، ص11
[3] .المرجع الأسبق،ص25

وهكذا تمثل فلسفة الجمال عند أفلاطون جزاء هاما لا يتجزأ من ميتافيزيقاه ومن إيديولوجيا العصر اليوناني نظر لما تعرفه من دعوة إلى العقل والكمال والجمال الجسمي والأخلاقي.

إن فكرة الجمال لم تعرف إلا بعد أن عرفها أفلاطون فهو أول من تكلم عنها وأول من وضع نظرية في علم الجمال عند اليونان. وكان الجمال هو مثال الجمال الذي تصوره أفلاطون، والذي يقلده الصانع حين يخلق موجداته في العالم الأرضي المحسوس.

والجمال درجات بنظر أفلاطون، فهناك جمال الجسم وهو أسفل درجات الجمال. وأسمى منه جمال النفس أو الأخلاق، ويعلوه درجة جمال العقل وفي القمة يقع الجمال المطلق.[1]

لقد كان البحث في الجمال موضوع محاورات أفلاطون فقد عنى بإبرازه في محاورة" أيون" و"هيبياس الأكبر" و"المأدبة".

ومن محاورات أفلاطون يتبين بأنه لبلوغ الجمال المطلق لابد من المرور بعدد من المراحل من خلالها يتم تجهيز وإعداد النفس حتى يتسنى لها التوجه إلى طريق الخير والحب المثالي.

يلعب الحب دورا كبيرا في الوصول إلى فكرة الجمال، وهو مبدأ التسامي المنظور أو بالأحرى هو عودة الروح إلى الحقائق المثالية التي عرفتها قبل أن تحل في جسد ما. وعندما يبلغ الإنسان إلى مستوى الجمال المطلق عند أفلاطون يكون بذلك قد بلغ موضوع الحب الذي يتجه إلى الجمال بالذات وهو ما ينطبق على الخير بالذات. إن الجمال المطلق يتحد بالخير المطلق، ونحن لا نحس بالجمال بدون أن نكون قد حققنا من الخير الكثير. وهذا الجمال المطلق، الجمال الأبدي غير الخاضع للكون الفاسد، والزيادة والنقصان،

[1] . د. أبو ملحم، علي، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ص12

الجمال الذي لا يختلف باختلاف المكان والزمان والأشخاص، الجمال الذي لا يتجلى في الوجه واليد وفي القامة[1].

ولقد رفض أفلاطون الرأي القائل بأن الجمال يوجد في الأشياء الحسية في الأعيان والأشخاص، وقال أن الجمال المحض المطلق هو الذي يمنحها جمالها، وجمالها هذا ليس سوى انعكاس لذلك الجمال الحقيقي، كما يرفض اعتبار مادة الشيء مصدر جماله.

كما يرفض الرأي القائل بأن الجميل هو ما يتفق جميع الناس على اعتباره كذلك في جميع الأمصار والإعصار.[2]

لمذهب أفلاطون في الجمال ثلاثة دعائم وهي المثل والحب والمحاكاة والجمال في الأصل مثال، أي ليس له صلة بالعالم الدنيوي المحسوس ونحن لن نجد الجمال أبدا في الأشياء المحسوسة المشاهدة في الوجود فهي أمر مطلق ينبغي على الفيلسوف البحث عنه خارج هذا العلم لأنه جمال كلي معقول لا يشوبه قبح.

إن الكشف عن مذهب أفلاطون يطلعنا على ثلاثية الجمال والحق والخير وهي ثلاثية منظمة بمعنى أن الجمال هو الطريق الذي يؤدي إلى الخير ذلك المبدأ السامي الإلهي الذي نصل إليه عن طريق التأمل الجمالي.

ولقد عرض أفلاطون الرأي القائل أن الجميل هو اللذيذ. فالجميل حسب هذا الرأي هو ما يلذ سماعه أو رؤيته أو يكون مستساغا من قبل هاتين الحاستين.

الجمال عند أفلاطون يتجسد في الفن الذي هو الهام ينبعث من ربات الفنون التي تمثل إشارات رمزية وأسطورية في محاوراته، ولقد كان أفلاطون يرمز لفكرة الجمال بربات الفنون وهن بنات الإله زيوس مهمتهن رعاية الفنون. لقد درس أفلاطون الفن والجمال منفصلين(درس الجمال في محاورة" المأدبة" ودرس الفن في محاورة" الجمهورية").[3]

---

1 . نفس المرجع، ص 13 .
2 . نفس المرجع، ونفس الصفحة.
3 . ميخائيل انوود، معجم مصطلحات هيجل، ترجمة، عبد الفتاح إمام المركز المصري العربي، 2000،ص88 .

يتكلم أفلاطون عن الفن في مواضيع عديدة في مؤلفاته ويرى انه وليد الموهبة الطبيعية ولكي ينبغي أن تضاف إلى الموهبة الثقافية والرياضة ليأتي النتاج كاملا.

ولقد كان انغماس أفلاطون في فلسفة المثالية واهتمامه بالجمال سببا في تصوره للجانب الموضوعي المثالي للجمال فقد تصور أن مقدار عمق الجمال وصدقه إنما يأتي من مقدار مشاركة الفنان في مثال الجمال بالذات وهذا يعني أن الفنان يصدر في فنه عن مصدر موضوعي عقلي.[1]

يرى أفلاطون أن الفن الهادف هو الفن الذي يرمي إلى خدمة الشباب وتربية أخلاقهم ويقوم عقولهم وينمي مواهبهم وسماتهم الخلقية ويجنبهم الشهوة. ويثير في نفوسهم القيم والأخلاق والفضيلة وهنا دعوة من أفلاطون لمراقبة الشعراء والفنانين وتحذيرهم من صناعة الفنون المتسممة بالفساد والضعف والانحلال ولقد اهتم أفلاطون اهتماما بالغا بالفنون، على الرغم من تحفظه في الدعوة لها وتوجيهه لها وجهة معينة، وكان الشعر من بين أنواع الفنون التي أولاها عناية بالرغم من حملته على الشعر والشعراء، تأتي الموسيقى في أهميتها بعد الشعر حيث كانت موضوعة لخدمة الأهداف العليا والمثالية للمدينة.

ويؤكد أفلاطون على الصدق في الفن وإعلان الحقيقة المجردة التي لامين فيها ولا تمويه، ويقول أن الكذب مضر وكرية لأنه يخدع الإنسان، ويبقيه جاهلا حقيقة الأشياء، ولذا يكرهه الله والناس.[2]

إن أفلاطون يريد من الفن أن يتلاءم مع الأخلاق أو أن يكون له منحنى خلقي فيدعو إلى المحبة والسلام والوئام.

أراء أفلاطون في الجمال والفن لا يمكن دراستها بمعزل عن سياق فلسفته التي توجت الوجود بعالم المثل، ففلسفة الجمال عنده تشير إلى انسجام واضح بين العلم والسلوك

[1] .د. علي عبد المعطي، محمد، وراوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي،ص29

[2] . أبو ملحم. علي، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ص16 .

والفن، وان الجمال يوهب لمن يحافظ على تقاليد بلده- وهكذا فانه يتوخى فكرة عقلية أخلاقية لا تدحض من قيمة الفن ولا تقلل من شأنه.

وبعد ما رأينا النظرة المثالية للجمال من خلال فكر أفلاطون نقف عند النظرة الواقعية للجمال مع أرسطو.

أرسطو : Aristote يعتبر أرسطو من كبار فلاسفة اليونان وكبار مفكري البشرية تولى تربية الاسكندر المقدوني وتأثر بأفلاطون الذي سبقه حيث نظر كل منهم إلى النفس الإنسانية كعنصر أساسي في وجود الإنسان حيث كانت النفس لديهم هي جوهر وجود الإنسان والواقع.[1]

لقد كانت لأرسطو اهتمامات فنية والتي أبرزت شغفة بالجماليات والفنون منها" بحث الجماليات" وتصور أرسطو الجمال باعتباره التنسيق والعظمة، فقد تمثله في معنى التحديد والتماثل والوحدة والجمال عنده هو تناسق التكوين لعالم يظهر في أسمى وأجمل مظهر له. إذا فلم يندفع أرسطو إلى دراسة الواقع أو تصويره على ما يجب أن يكون عليه.

لقد قسم أرسطو المعارف البشرية إلى ثلاثة وهي: المعرفة النظرية والعلمية، والفنية، فموضوع هذه الأخيرة إنما هو ما يمكن أن يكون على غير ما هو عليه. أعني ما يتوقف على الإرادة إلى حد كبير، أي أن الفن ليس في التعبير عن الجمال المثالي ولكنه التعبير الجميل عن أي موضوع حتى لو لم يكن من الموضوعات الجميلة لان الإنسان يستمد من المحاكاة لذة لذاتها.[2]

يهتم أرسطو بالجمال الموجود في عنصري النظام والعظمة حيث ينصب اهتمامه على جمال المظهر" المحسوس" وبالجزئي المتناهي. إذا فالأسلوب الأرسطي كان يصب اهتمامه على دراسة الواقع في شخصه وماديته وما يتعلق به من تحديد وتجزئ.[3]

---

[1] .د: إنصاف، الريفي، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، ناشرون وموزعون، ط2،2007، ص86 .
[2] . د. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف،ص37
[3] . د. علي عبد المعطي، محمد، وراوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، ص48

لقد أهتم أرسطو بعلم الجمال على الرغم من انه لم يصلنا للأسف إلا أجزاء صغيرة منه ونفس الشيء بالنسبة لإعماله الأدبية، فكتاب البلاغة ليس مكتملا. ولقد كانت لفن الشعر أهمية كبيرة عند أرسطو فقسمه إلى عدة أنواع منها شعر الحماسة الذي يتمثل في الملاحم وشعر الهجاء الذي تنشاء عنه الملهاة(الكوميديا). وتتجلى تلك الأهمية في طريقة تصوير الشعر للحياة الإنسانية في كليتها وعموميتها وتصوير خصائص الحياة الجوهرية.

وللمأساة(التراجيديا) عند أرسطو أهمية كبيرة وفائدة عظيمة في التطهير لأنها تثير المشاعر وتستدر الدموع فتطهر النفس من ألامها حيث عرفها:" المأساة هي محاكاة فعل كامل، له عظم ما بكلام ممتع، تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات وأعني بالكلام الممتع ذلك الكلام الذي يتضمن وزنا، وإيقاعًا وغناء، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، إن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها الأخر يتم بالغناء"[1]

لقد شجع أرسطو المحاكاة وجعلها اتجاه إلى المعرفة والى التمييز بين الأصل والصورة ومن ثم تصبح المعرفة النظرية أسمى من الممارسة العلمية لأن في المحاكاة إفساح لخلق الذات وإبداعاتها. والمحاكاة عنده تهتم بالعمل المتصل بالناس فهي نافعة لأنها تؤدي إلى العلم والمعرفة لذلك فإنها تقابل حب المعرفة والاستنارة. وقد استخدمها أرسطو ليحدد بها الفنون الجملية ويميز بينها وبين سائر الفنون الصناعية الأخرى.[2]

لقد استطاع أرسطو أن يميز بين الفنون الجميلة على أساس الوسائل التي تستخدم في المحاكاة. حيث أن لهذه الأخيرة وسائل مختلفة منها الألوان والرسوم وهذا في الفنون التشكيلية والأصوات في الموسيقا واللغة في الشعر والإيقاع في الرقص والفن المركب المتمثل في الموسيقا والشعر والرقص أي انه فن التراجيديا.

---

[1] .د. أبو ملحم، علي، في الجماليات نحو رؤية جدبدة إلى فلسفة الفن، ص23 .

[2] .د. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف،ص37 .

والمحاكاة في التراجيديا كما يقول أرسطو تصور الإنسان أحسن مما هو عليه في الواقع، ولكن يمكن للمحاكاة أن تصور الإنسان أسوأ مما هو عليه في الواقع فتكون عندئذ منشأ للكوميديا.[1]

الفن عند أرسطو ليس سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح وتعمل الفنون عنده بوجه عام والموسيقى بوجه خاص على تطهير النفس من انفعالات وتأمين العقل من الخطأ.

والفن بناء على التفسير السابق للمحاكاة لا يمكن أن يكون محاكاة حرفية للطبيعة، عندما يقول أرسطو: أن الفن يحاكي الطبيعة فأنه لا يعني أن يقول: إنه ينقل نقلا حرفيا، ولكنه يحاكي فعل الطبيعة: فكما نرى في الطبيعة كائنات كاملة الشكل والصورة فكذلك يحاول الفنان أن يبدع صوراً وكائنات كاملة الصورة.[2]

إذ غاية الفن عند أرسطو هي تحقيق التوازن النفسي لدى الفرد والتكامل بين أعضاء المجتمع، حيث كان لفلسفته في الفن تأثير عظيم في العالم الأوروبي، فتأثر النقاد بكتابه في الشعر.

رغم أن أرسطو تلميذ أفلاطون إلا أن فلسفته معارضة لأستاذه في بحث الجماليات ويظهر ذلك جليا في لوحة رافائيل" مدرسة أثينا" التي صور فيها أفلاطون شيخا كبيرا يشير بأصبعه إلى السماء وبجواره أرسطو رجل فتى يمد ذراعه أمامه في حركة قوية ويده مفتوحة وكأنها تمسك بالحقيقة. والحقيقة محسوسة كانت هدف دراسة أرسطو لأنه كان يريد الأفكار العامة والعالمية التي بحث عنها أفلاطون في عالم أخر.

وبصفة عامة عرفت الحاجة الجمالية اليونانية بكثافتها. ولقد كانت تلك الحاجة الجمالية عندهم نوعا من ترتيب كوني ونظام عام ولم يخطر ببالهم لحظة اعتبار القيم الجمالية

---

[1] . نفس المرجع، ص38

[2] . نفس المرجع، نفس الصفحة.

قطاعات منفصلة عن الفكر النظري أو عن العمل.[1] والجمال بالنسبة إلى اليوناني شيء ينال بالذائقة.

أ-2 الوعي الجمالي في العصر الوسيط:

لقد عرف الوعي الجمالي والفني ازدهار كبير في العصرين الإسلامي والمسيحي. وكانت الآثار والتحف والرسومات الدينية شاهدة بعظمة الاهتمام بالفن ونمو الشعور الجمالي عند الشعوب الإسلامية والمسيحية على حد سواء.

1-الوعي الجمالي عند المسلمين:

بالرغم من النظرة الضيقة للفن في العالم الإسلامي إلا أن المسلمون اهتموا بالفن والجماليات فقد لعبوا دورا كبيرا في مجال الخلق الفني فلا يمكن أن نتغافل عن ذكر إسهاماتهم الفنية في الحضارة وفي تاريخ الوعي الجمالي والفني، لقد تميزت فلسفة الجمال الإسلامية بكثرة مؤلفاتها الهندسية فقد برع المسلمون في الهندسة والعمارة كذلك في فن الزخرفة.

لقد أقبل المسلمين في عصر الازدهار على الفنون وشغفوا بها وقدروها، وكتب السير والأدب والتاريخ مليئة بعديد من المواقف التي تنم عن استحسان أو تقدير للإعمال الفنية من غناء ورقص وشعر.....الخ.

ونظرة المسلمين التي تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك الحسي فحسب بل كانت ترتبط اللذة بما هو جميل، بادراك ذهني يكشف عن جمال المضمون ومدى عذريته وأصالة تركيبه.[2]

لقد أثير جدل حول تحريم بعض الفنون كالرسم وتصوير الكائنات الحية والتماثيل حيث خيل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات أنما يعد مشاركة للخالق

---

[1] . إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة الدكتور، ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص100.

[2] . د، ابوريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1994،ص: 19-20.

في صنعه ولكن الواقع أن السبب الحقيقي الذي يكمن وراء التحريم هو مخافة رجال الشرع من أن يستكن المسلمون إلى عبادة الأوثان.

وفكرة التحريم وردت بوضوح في آيات القران الكريم سورة المائدة على ما تذكر الآية:" يا أيها الذين أمنوا أنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون"[1]

لكن لم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبرعوا في فن النحت فصدرت عنهم وحدات فنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السباع في قصر الحمراء بغرناطة.

إذا نظرنا في الشرع نجد أن الإباحة والتحريم لا ينصبان على الظاهرة الجمالية في ذاتها ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدي إليه من مخالفة للشرع.

إن الفتوحات التي قام بها العرب عامة ساعدت على امتزاج حضارتهم الفنية بفنون هذه البلاد. واستتبعه جلب خلفاء الدولة الأموية(661–749) لمواد البناء والصناع من الولايات لإقامة المدن الجديدة وإنشاء القصور والمساجد، فقد استعانوا بعمال من سوريا وبيزنطة لبناء مسجد دمشق وتجمله بالفسيفساء.[2]

ولقد امتلأت دمشق في عهد الدولة الأموي بالمساجد والقصور مثل الجامع الأموي، وقصر الإمارة الذي أمر معاوية ببنائه وسماه الأخضر لوجود قبة خضراء كانت تعلوه. كما كان هناك قصر" قصير عمره" وهو قصر صغير ينطوي على أيه في الفن الإسلامي.[3]

كما نلتمس موقفا مفسرا للجمال عند مؤرخي التصوف الذين يتكلمون عن السماع الصوفي وأكثر المؤلفين تحليلا لهذا الموقف هو أبو حامد الغزالي. الذي ربط سائر أنواع

[1] القران الكريم، سورة المائدة، الاية 89، ص123

[2] . د، علي، عبد المعطي، محمد، وراوية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي، ص61.

[3] . نفس المرجع، ص61،62.

الجمال بالجمال الإلهي وكانت الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها اثر من آثاره.

ومن خلال هذه الرؤية التي ألقيناها على الوعي الجمالي عند المسلمين يتضح لنا وجود نهضة فنية في العالم الإسلامي تشهد بذلك ما ترجمت عنه أثارهم المعمارية والزخرفية التي ظهرت في جميع ما خلفوه لنا من أدوات وأبسطه ومعادن وزجاج وغيرها.

وكذلك ما يدل على اهتمامهم بالفنون نجد لديهم تاريخا فنيا متكاملا موضحا فيه مصادر استمدادهم للفن وروافد الفنون في حياتهم خاصة وقد قويت صلتهم ببلاد الشرق الأقصى.

2- الوعي الجمالي عند المسيحيين:

وكما رأينا داخل كل فلسفة عظيمة أو في كل مفهوم عن العالم توجد فلسفة جمالية ممثلة في المضمون الخفي و إشراقة المذهب انطلاقا من هذا لا يمكننا أن ننكر وجود فلسفة جمالية مسيحية، وكذلك فلسفة جمالية إسلامية وأخرى بوذية وأخرى وثنية إلى غير ذالك، وإذا أردنا أن نبحث في فلسفة الجمال عند المسيحيين في العصر الوسيط فيتعين علينا إلقاء الضوء على فلسفة كل من القديسين أو غسطين وتوما الاكويني باعتبارهما علمين من أعلام الفلسفة والدين المسيحي في القرون الوسطى.

وتميزت هذه المرحلة بتفنن الرسامون في تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التي تصور الكفاح الديني.[1]

على الرغم من تعصب أو غسطين الظاهر للمسحية إلا أن أهميته في فلسفة الجمال ترجع إلى أمرين أساسين أولهما تأليفه لكتاب قيم عن الموسيقى، وثانيهما هو روح

[1] . د. ابو ريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص24 .

فلسفته العامة المتشبعة بالفلسفة الأفلاطونية، وهو ما يمكن أن نسميه بعلم الجمال الميتافيزيقي.[1]

وهذا الجمال الذي أشار فيه إلى أن الجمال هو إحدى الصفات التي تقربنا من الله، أما الشر فهو مثل اللون الأسود في لوحة جميلة مستخدم بعناية.

وفضلا عن ذلك فقد تميز أسلوب أوغسطين في كتابته بطابع الغناء الشعري مما يدفع إلى القول بوجود نزعة جمالية في فلسفة القديس أو غسطين.

لقد تبلور فكر القديس توما الاكويني خلال القرون الوسطى موفيا ومنطيقياً في آن واحد حيث قام بمعالجة مشكلة الصلة بين الفلسفة والدين من منظور عقلي، ويضاف إلى هذا محاولته إبراز المسيحية بالعقل.

تتجلى لنا أهمية توما الاكويني في أننا نجد عنده بعض التعبيرات والإشارات الأولى إلى علم الجمال العقلي، وتبرز هذه الإشارات من خلال تعريفه للفن بأنه: التفكير السليم لعمل الشيء.[2]

لقد نمت وازدهرت الفنون عند المسيحيين، يشهد على ذلك ما ظهر في عصر النهضة من روائع فنية عبرت عنها لوحات المصورين وما خلقته من آثار في زخرفة الكنائس وفي فن الموسيقى الكنائسية التي كانت تعزف على الأرغن، وتترنم بها الجوقات الدينية في الكنائس.[3]

ومن أبرز الفنون التي ظهرت في ذلك العهد وهي من الفنون المستوحاة من الدين.

ومن خلال تتبعنا لتاريخ الفن المسيحي نلاحظ أنه في بدايته كان على عداء كبير ومقاومة شديدة للصور والتماثيل إلا أنه سرعان ما انطلق المسيحيون يعبرون عن فنهم ومبدعاتهم خصوصا في عصر النهضة الايطالية فتفننوا في تزيين الكنائس والمعابد

[1] . المرجع السابق، ص65.
[2] . المرجع نفسه، ص66.
[3] . المرجع السابق، نفس الصفحة.

وأبدعو في رسم الصور الدينية المعبرة عن الحوادث والمواقف الدينية كما برعو في رسم الصور التي تمثل السيد المسيح والقدسين.

أ-3 الوعي الجمالي في عصر النهضة:

بعدما ألقينا الضوء على الوعي الجمالي في العصرين اليوناني والوسيط فقد تبينا لنا ارتباط الجمال بالقيم المطلقة العليا عند اليونان كما أنه عنى بفكرة القداسة والرمز الديني في العصر الوسيط ها نحن نحط الرحال في عصر النهضة، وتبعا لما تحمله كلمة النهضة من معان أنها لم تكن ثيات على قيم الماضي بقدر ما كانت تحمل معنى التصحيح والتجديد للثقافة القديمة.

لقد كان تأثير الثقافة القديمة الحقيقية التي ظهرت في دول البحر المتوسط قبل المسيحية على الثقافة الأوربية في عصر النهضة تأثيرا طفيفا ذلك أن ثقافة هذا العصر قد أرادت أن تنشد التغيير والتجريد والتحرير مما سبقها، ومن ثم فقد عكف فنانوا عصر النهضة على دراسة ثقافة وفن العصور الوسطى من خلال الآثار الفنية والأدبية.[1]

إن عصر النهضة الأوروبية يرجع عادة إلى أوائل القرن الخامس عشر ولقد عبرت ايطاليا في مطلعه عن حركة فنية عالية حيث تجسد الفن المسيحي على يد الايطاليين الذين بدعوا في تصوير حياة المسيح وقصص القديسين.[2]

ولقد برز في ميدان التصوير والنحت كل من روفاييل وانجلوا كما برزت عبقرية فنية ثالثة لعبت دورها في فن ايطاليا في عصر النهضة وتمثلها شخصية ليوناردو دافنشي الذي خلدته" الموناليزا" أو" الجيوكندة" لوحته الشهيرة بالإضافة إلى أعماله الرائعة في مجال التصوير الديني مثل رسم الملائكة والقديسين.

عرف عصر النهضة بالعودة إلى الطبيعة، في نزعة تعاكس نزعة الأكاديميين والتقليديين والشكليين والتخيلين، والذاتيين.[3]

[1] . د. علي. عبد المعطي، وراوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي،ص68.
[2] . نفس المرجع، نفس الصفحة.
[3] . اتيان سوريو، الجمالية عبر العصور،ص141.

فكان على الفنان أن يدرس الطبيعة ويتأملها، إلا أن الدراسة التأملية المحبة للعالم المحسوس بدافع الحب لجميع ظاهراته ولإشكاله المتنوعة ولمعطياته الجمالية السمحاء لم تكن في عصر من العصور أقوى منها في ذلك العصر.[1] كما يرسم الجسم البشري أو المنظور الطبيعي عاريا.

وضع عصر النهضة أسس العلوم الحديثة ولكنه لم يقابل بين المعرفة الجمالية والمعرفة العلمية فمدينة فلورنسا التي كانت في القرن السادس عشر عاصمة الفن الأوروبي أو أحد عواصمه صارت في القرن السابع عشر، أحد عواصم العلوم وسوف تنطوي جذور الرومانسية على فكرة المعرفة الجمالية لكنها لم تكن واضحة كما كانت ذات طابع حساس أكثر من الطابع الفكري، ولم يجد علم الجمال في عصر النهضة تعارض بين الاثنين، فقد كان مغمورا بما يمكن تسميته بمذهب فيثاغورس الجمالي.[2]

أهم أفكار علم الجمال في عصر النهضة هو مراجعة ترتيب الفنون وهكذا يحتل فن الموسيقى مرتبة عالية بالنسبة لترتيب الفنون لأنها من الفنون الحرة مثل الهندسة أو علم الفلك، وهي الفن الوحيد الذي يمكن مزاولته في الجنة كالملائكة، أما التصوير والنحت فهي مهن يدوية أو حرفية. أما سائر الفنون فإنها تحتل مرتبة واحدة، وعمل الرسام ليس عملا يدويا فقط كما يقول دافنشي.

يعد عصر النهضة العصر الذي نمت وازدهرت فيه الفنون عند المسيحيين من روائع فنية عبرت عنها لوحات المصورين وما خلفته من اثأر في زخرفة الكنائس، وفن الموسيقى الكنائسية.

إن فن عصر النهضة بداء معبرا وأصيلا وأكثر واقعية، فقد تغيرت الرؤية في الفن المسيحي الذي شهد في بدايته عداء كبير ومقاومة للصور والتماثيل، وأصبح المسيحيون

---

[1] نفس المصدر، نفس الصفحة.

[2] .د. راوية عبد المنعم، عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1998،ص84.

يعبرون عن فنهم ومبدعاتهم في هذا العصر فتفننوا في تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور الدينية التي تمثل السيد المسيح والقديسين.

أ-4 الوعي الجمالي في العصر الحديث:

لقد كان في العصر الحديث اهتماما بالغا بالفلسفة الديكارتية العقلية وما تبعها من الاتجاه إلى احترام العقل، والتأكيد على النزعة الموضعية التي سادت عند القدماء والتي كانت تنحو إلى مطابقة الجمال بالحق ليصبح ما هو جميل في تصورنا على غرار ما هو حق.

إن المذهب الديكارتي يتسم في طابعه الميتافيزيقي بالعقلانية والموضوعية.[1]

لقد ذهب إلى أن التجربة الجمالية نسبية في طابعها وهذا هو الاتجاه الذي كان سائد في عصره، وهو ما تميز به مبحثه الجمالي وخلع عليه طابع الذاتية النسبية.

يرى **ديكارت** أن الإحساس بالجمال بالذات يتوقف على نسبة المشاهدين مما أعطى لدراسة الشخصية أهمية في التقدير الجمالي من خلال الاهتمام بمجال قياس الإحساسات والعواطف والأمزجة في ميدان الفنون.[2] وهذا ما يفسر قول ديكارت بالثنائية.

اجتهد ديكارت في تأسيس النزعة الرومانسية في الفنون والجماليات تعتمد نظريته على الربط بين العقل والإحساس أو الشعور. فيذهب إلى أن الموسيقى تعتمد على حسن السمع أو الاستماع وهو يوازي في أهميته خضوع المقطوعة الموسيقية للقواعد العقلية المضبوطة وبالتالي لا وجود للجمال المطلق لأن ما يحوز إعجاب البعض لا يحوز إعجاب البعض الأخر.

وبهذا يؤكد ديكارت على نسبة الظاهرة الجمالية عكس ما رآها أفلاطون، وهذا فقد اهتم بمسألة الإحساس والذوق الفردي حتى يتسنى لنا معرفة موضوعات الجمال بصورة نسبية.

[1] .د. علي، عبد المعطي،محمد/وراوية عبد المنعم عباس،الحس الجمالي،ص74.
[2] . نفس المرجع، ص78.

الاتجاه النسبي هو الاتجاه الذي ميز تلك المرحلة، وعبر بسكال عن ذلك في الخاطرة رقم320 من خواطره حيث يشير فيها إلى موضوع النسبية والمزاج الشخصي في مسألة تقييم الأعمال الأدبية.[1]

وفي عرض ديكارت لنظريته في الجمال يجزم على أن جميع الفنون تنطوي على لذة (عقلية وحسية) تحدث بتوافر شعور ملائم ومنسجم بين عنصري الحس والعقل معا، ويعطي مثالا لذلك بفن الموسيقى الذي شرحه في مخطوطته" ملخص الموسيقى".

كما أنه يرى بأن الصوت الموسيقي الذي يعد مصدر للجمال والفن أذا سمع بإيقاع عالي تتحول المتعة الفنية المنتظرة منه إلى اضطراب وألم في الإذن والتي تعتبر عضو الحس الذي يستقبل الصوت.

يرى ديكارت أن اللذة الفنية وسط بين طرفين، إفراط في إثارة الحس وقصور عن إثارته. فمثلا ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جدا يؤدي إلى امتناع حصول اللذة السمعية وكذلك فأن خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جدا يكون له أثر في عدم تحصيل لذة السماع.[2]

أذاً موقف ديكارت الاستطيقي ينحصر في الربط بين طرفي الحس والعقل لأهميتهما معا في إحداث اللذة الحقيقية بالجمال، أي أن جميع الفنون تنطوي على لذة ذات طبيعة عقلية بالإضافة إلى اللذة الحسية فلا بد لكي تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالملائمة والارتياح من جانب الحس والعقل معا.[3]

وهذا يتفق مع موقفه من مسالة الاتحاد بين النفس والجسد والمعروفة بالثنائية التي يرى فيها أن الانفعالات هي حالة ناتجة عن الاتحاد بين جوهري النفس والجسد.

[1] . نفس المرجع،ص 75
[2] . د، ابو ريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص 26
[3] . نفس المرجع،ص 27.

وفي الخلاصة أن ديكارت يميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين مرحلة الحس، ومرحلة الذهن وهي لا يمكن تصويرها بدون المرحلة الأولى، فالجميل يرجع إذن إلى عالمين في وقت واحد، عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان نصيب الحواس أكبر.

بعد عرضنا لموضوع الجمال عند ديكارت وإشارتنا لراية الذي يربط بين الذهن والحواس وإيمانه باللذة الجمالية الصادرة عن الانسجام والتوازن بين أعضاء الحواس وأفعال الذهن. نرى الرؤية العقلية المثالية مع ليبنز.

ليبنز: LEIBNEZ

ليبنز هو قبل كل شيء، المناوى لديكارت ولكنه في أي حال من الأحوال يتمه ويكمله، ويديمه وفي الوقت نفسه يعمقه حيثما يبدو وهذا الأخير ناقصا أو غير كاف أو سطحيا.[1]

ولقد كان ليبنز مقدمة لا غنى عنها للفلسفة الجمالية عند كل من بومجارتن وكانت حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية.

ففلسفته الجمالية تعبر عن الحرية التي تميز بها فن الباروك في أشكاله التي بعدت عن الكلاسيكية ولكنها رغم ذلك اتصفت بالتألف الفني، والفلسفة الجمالية المعتمدة على الأناقة والإتلاف أكثر من الجمال مما ولد الحركة في الخطوط.

فجماليته عرفت بطابعها الحر التأليفي المتنوع هي خير ما يعبر فلسفة هذا العصر عصر الباروك، والعالم بالنسبة له مليء بالحيوية والجمال فالكون رغم كثافته متآلفة بطريقة تجمع بين أجزائه التي تفيض بالحيوية.

فالكون في نظره سلم واحد من الأحياء الشاعرة التي تؤلف كلا واحدا في انسجام تام فليبز لا يفرق بين الحي وغير الحي من حيث النوع ويسوي بينهما في اقتضاء الشعور والحيوية مع اختلاف في الدرجة فحسب.[2]

[1] . داني هويمان، علم الجمال، ترجمة، ظافر الحسن، منشورات عويدات بيروت، ط4، 1983، ص50.
[2] . المرجع السابق، ص28-29

إن النسق الفلسفي لليبنز يقوم على مبدأ الانسجام الأزلي فقد ارتبط مذهبه الجمالي بأفكاره، وفكرة الانسجام الأزلي بين المونادات الروحية المتميزة وبين شعورنا الباطني بهذه الحيوية المتدفقة وتأمل الحيوية التي تغمر الكون وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراف يزداد وضوحا وجلاء عندما نكشف عن موضوعات إدراكاتنا عن طريق التفسير العلمي.

عند ليبنز العالم (الطبيعة) مجال حياة دائمة وتجدد أزلي وحيوية خالصة ففي تصوره لاشيء يموت أو يفسد في العالم، لأن الأشياء تحيا في حياة وتطور ونمو ولا تنطوي الطبيعة إلا على كل ما هو حساس وفي الطبيعة لاشيء يولد إذ لا يوجد ميلاد لأنه لا يوجد موت بمعنى مطلق لأن الذي ينتهي من الوجود يبتدئ فيه بصورة أخرى.

ومن هذا حسب تصوره أن العالم في نسخ وتحول أي أن أروحنا خلقت مع العالم ومن ثم فهي أزلية أبدية لا تموت ولا تنتهي.

أن الرؤية الجمالية عند ليبنز تتجسد في المدينة الفاضلة المثالية وفي العلاقة بين المونادات بعضها البعض في العالم فالعلاقة في هذا العالم المثالي تمارس بصورة مثالية أخلاقية، ولهذا فإن العالم يعد من أعظم منجزات الله الممجدة الإلهية التي تتدخل فيه عنايته فتصنع النظام والترتيب الذي يظهر بين المونادات من اقلها شأنا حتى طائفة النفوس العاقلة، أو الناطقة أو الأرواح التي تشعر بادراكاتها وتتعقلها وتحاول أن تحاكي الله وتقلده كما نشارك في تكوين المدينة الإلهية للنفوس الناطقة.[1]

وعلى هذا النحو المثالي الذي تصور فيه ليبنز وجود عالم كامل تسير فيه العلاقات حسب مبدءا الانسجام والتوافق جاءت اهتماماته بعالم الفن، وخاصة بفن الموسيقى الذي كان يعتبر مظهرا للإيقاع الكوني.[2]

[1] . د. راوية عبد المنعم، عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص103.
[2] . نفس المرجع، ص104.

إن ليبنز يربط دائما بين جمال الموسيقى والجمال في الكون الطبيعي أو انسجام الموسيقى وانسجام الطبيعة.

ومادامت الموسيقى نوعا من الحساب أو العلاقة المحسوسة بين الأعداد المرتبة التي تبعث اللذة في النفس حسب مسافات وأنواع صوتية معينة. إذا فهي وثيقة الصلة بعلم الأعداد، ومظهر للإيقاع الذي يشمل الكون.

ومن هذا فإن لفن الموسيقى دور هام في الربط بين المونادات والموناد الأعظم في عالم النفوس الناطقة فقد كان دليل عناية الله بالكون وتحقيق أكبر قدر من الانسجام في العالم الحيوي.

هكذا نرى كيف ابتعد ليبنز عن النظرة السطحية الديكارتية النسبية في تفسير الجمال وتعمق في فهمه لحقيقة الجمال وربطه بمذهبه الروحي.[1]

وإذا أخذنا الفن أداة للحكم على الحاجات الجمالية للعصر الحديث نجدها قد أصيبت بتغيرات جذرية. فالزائر الذي يتجول في أرجاء متحف للفن الحديث، لو انتقل من قاعة تضم لوحات انطباعية إلى قاعة أخرى تضم لوحات حديثة من الفن التجريدي أو التجسيمي، لأجتاحه ولا ريب شعور بالانتقال من عالم إلى عالم آخر، وإحساس بالغربة عميق.[2]

[1] . ا- د، محمد، علي، ابو الريان،فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص29.
[2] . سوريو، اتيان، الجمالية عبد العصور، ص273.

المبحث الثاني

محاولة بومجارتن لتأسيس علم الجمال

محاولة بومجارتن لتأسيس علم الجمال.

رغم عرض ديكارت لتفسير ظاهرة الجمال ولاسيما في رسالته عن الموسيقى إلا انه لم يشر بصراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة الجمال، وكذلك مجهودات غيره من معاصريه. وكان الكسندر بامجارتن أول من كرس له بحثا خاصا. وهذا الفيلسوف الألماني من الذين تابعوا مدرسة ليبنز العقلية التي رأت أن الحياة الوجدانية للإنسان سوى الجزء الأسفل من عقله هي منطقة الفكر الغامض التي ذكرها ديكارت، من ثم جاءت نظريته للاستنطيقا باعتبارها ضربا من المنطق السفلي المختص بنوع من الأفكار الغامضة، إذا قورن بالمنطق الشائع المتعلق بالقضايا الواضحة والمتميزة.[1]

فبوماجرتن أول من استخدم لفظة استطيقا AESTHETICS الدالة على هذا العلم وذلك من خلال كتابة التأملات الفلسفية الصادر في سنة 1735. وقد تناول في هذا الكتاب مسائل الذوق الفني ومكوناته، ويعد بومجارتن من صغار الديكارتيين أذا كان ينتمي إلى مدرسة ليبنز.

ولكن قبل التحويل الدلالي كان لفظ استيطيقا حاضرا من خلال المعجم اليوناني في بعض النصوص حيث أن أصل اللفظ يرجع إلى الكلمة اليونانية استيطقوس ومعناها" الإدراك الحسي". ويفيد معناها الاشتقاقي نظرية الإحساس كما تعني في نفس الوقت: المظهر المحسوس لإدراكنا والصورة الأولية لحساسيتنا.[2]

لكن السؤال الذي يلح علينا هو: لماذا يحرص بومجارتن على استعمال هذا اللفظ ويجعله رمزا لعلم جديد رغم انه لا يحمل في دلالته الاشتقاقية اللغوية ما يفيد حمل معاني الجمالية والفنية؟

---

[1] . دكتورة راوية عبد المنعم عباس، فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي، دار المعرفة الجامعية، 1996، ص271.

[2] . حيرار برا، هيجل والفن، ترجمة منصورة القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، 1994،ص16

استعمل بومجارتن لفظ الاستيطيقا لتكون دلالة على تأسيس فرع معرفي جديد هو علم الجمال باعتباره نمط مستقل. ولما كان بومجارتن تلميذا كريستيان وولف.[1] أخذ بالنظرية الابستمولوجية التي أقامها أستاذه والتي يميز فيها بين قوي عليا للمعرفة هي القوى العقلية وأخرى دنيا هي القوى الحسية من دون أن يحدد لهذه علما مخصوصا بها. ولذا رأى بومجارتن أنه بما أن القوى العليا لها علم يختص بدراستها وتقويمها، أي علم المنطق، فإن القوى الدنيا المتعلقة بالإدراك الحسي والتذوق الجمالي تحتاج هي بدورها إلى علم خاص يستقل بدراستها. وإذا كانت القوى العقلية تهدف إلى معرفة الجميل.

وباستعمال بومجارتن لفظة استيطيقا للدلالة على الحساسية، أي على علم الجمال إلا أن هذه الحساسية تهيمن عليها أفكار بسيطة لا هي غامضة ولا هي واضحة، وإنما يحس بها في مضمونها ونتائجها، إذ أنها تقدم معارف حسية انفعالية، منسقة، تنسيقا، أي بهيجة وجميلة.[2]

أن علم الاستطيقا حسب بومجارتن BAUMGARTEN هو علم المعرفة الحسية ونظرية الفنون الجميلة وعلم المعرفة البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل وفن التفكير الاستدلالي.[3]

ورغم ما كتبه بومجارتن عن الاستطيقا إلا أن ظهورها تعرض لسوء فهم فحتى كروتشه يعتبر هذا العلم امتدادا للبلاغة واستمرار لها وهذا ما حدا به إلى القول بأن بومجارتن يشير إلى أرسطو وشيشرون في الأساس الأول من أسس علمه، مقتبسا الحقيقة التي قررها بوضوح زينو الرواقي القائلة: إن هناك أصلين للتفكير، التفكير الدائم الواسع وهو البلاغة، والتفكير الموجز المحدد وهو الجدل وهو يوحد بين الأول والميدان

[1] . دكتورة راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص123.
[2] . عدنان بن ذريل، جماليات كانط وهجيل، مجلة المعرفة السورية، ع193 194، ص164.
[3] . عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص16.

الاستيطيقي، كما يوحد بين الثاني والميدان المنطقي...فلاسم الجديد خال من أية مادة جديدة.[1]

إن أهم ما يحمله إلينا تعريف بومجارتن الذات بوصفها مستقبلا لمادة الجمال وعنصرا تقويما لا غنى عنه، وهنا أيضا تجاوز للميتافيزيقا التي تعتبر الجمال مبدأ علويا فعالا بجانب الحق والخير، وهو ما يعني خضوع الذات وانقيادها لهذا المبداء العلوي. في حين فان مفهوم الجمال في النظرة الاستطيقية خاضع لتقييم الذات. وهنا بومجارتن يعتمد على رأي فلف الذي يعرف الجمال من حيث هو ملائم لإمتاعنا أو من حيث هو كمال واضح، والجمال الحق هو ما نتج عن الكمال والجمال الظاهري هو ما نتج عن الكمال الظاهري، وليس السبب في استمتاعنا بالشيء ذي الجمال الظاهري هو نفس الشيء، وإنما هو رأينا الخاطئ في جماله.[2]

وانطلاقا من هذا فإن الذات المستقبلة للموضوع لها دور أساسي في التقويم الجمالي وهنا يقول بومجارتن أن ظهور الكمال، أو الكمال الواضح للذوق بمعناه الضيق هو الجمال، والنقص المقابل هو القبح ومن ثم فان الجمال بهذه المثابة يمنع الناظر والقبح بهذا الشكل يبعث الضيق.[3]

ومن هنا تبدءا معالم الاستطيقا في الوضوح باعتبارها علم المعرفة الحسية غايتها كمال المعرفة الحسية ونقص المعرفة الحسية هو القبح والأشياء بهذا المعنى يمكن التفكير فيها بطريقة جميلة، وأيضا الأشياء الجميلة يمكن التفكير فيها بصورة قبيحة.

ومن خلال ما سبق نكون قد وصلنا إلى الأساس الفلسفي لهذا التصور الذي يعد قاعدة للاستطيقا، هذا الأساس الذي يحيل إلى الأنا المفكرة بوصفها كينونة من أجل الذات منفصلة عن الموضوع بواسطة الوعي الذي حررها من التطابق التام للأشياء، أي من حالة الكينونة في الذات وقاعدة هذا الأساس تتمثل في الكوجيطو الديكارتي أنا أفكر، ومن

---

1 . المرجع نفسه، ص20.
2 . المرجع نفسه، ص22.
3 . المرجع نفسه، ص53.

هذا المنظور نلاحظ أن ميلاد الاستطيقا مرتبط بفلسفة الذات التي انطلقت مع ديكارت بتأسيس مفهوم الذاتية، وهو ما يعني أن هذه الذات ستصبح سيدة اللعبة، وهي وحدها المسؤولة عن إصلاح نفسها واتخاذ القرار في ألا تقبل من الأفكار إلا ما كان واضحا، وهنا تتبدئ الحداثة في هذه اللحظة التي تحرر فيها الإنسان ليعود إلى ذاته من حيث هو ذلك الكائن الذي يتمثل نفسه برده كل الأشياء نحو ذاته كحكم أعلى على حد تعبير هيدغر.[1]

الذي يمضي في قراءته ليستخلص مدلول الذات فيقول: إن اسم الذات اتخذ معنى جديدا ليغدو اسم العلم الذي يطلق على الإنسان. ومعنى ذلك أن كل ما ليس أنسانا فسيغدو موضوعا يوضع أمام الذات.[2]

ولقد تبلورا علم الجمال داخل الاستطيقا التي استقلت عن الفلسفة عندما وضعت لنفسها منهجا خاص بها لتصبح الاستطيقا امتداد جذريا لفلسفة الجمال التي كانت محط بحث الفلاسفة والمفكرين أمثال أفلاطون وأرسطو، ما يجعل علم الجمال مبحث الجماليات وعلما فلسفيا موضوعه ينحدر في منطق الخيال أو المعرفة الغامضة التي يوحي بها الفن.[3]

وتتجلى طبيعته في ثلاث اتجاهات وهي [4]: الاتجاه النفسي الانفعالي والذهني النقدي والنفسي.

---

[1] . عبد السلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال، 1988، ص108.
[2] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] . د أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن دار غريب للطباعة والنشر، ط1، ص11.
[4]. د. رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1،2001، ص 160.

المبحث الثالث

فلسفة هيجل و تصوراته

1 فلسفته:

لقد قال عنه البعض أنه أول من فتح السبيل أمام شتى النزعات اللاعقلية المحدثة وجعل البعض منه أعظم فيلسوف مثالي استطاع أن ينطق باسم المطلق بينما ذهب آخرون إلى أن القضاء على المطلق قد تحقق على يديه وقال البعض منهم أنه صاحب أكبر منهج ثوري عرفه الفكر البشري الحديث ذلكم الفيلسوف المثالي الألماني هيجل.[1] الذي يسعدنا اليوم بان نتناول فلسفته وأرائه الجمالية.

لقد بلغت الفلسفة الألمانية ذروتها في مذهب هيجل حيث كان أول من نظر إلى العالم الطبيعي والتاريخي والروحي بوصفه عملية، أي في حركة دائمة في تغيير وتطور، وقام بمحاولة للكشف عن العلاقة الداخلية لهذه الحركة وهذا التطور.

تكمن القيمة العظيمة لفلسفة هيجل في أنها صاغت بشكل متسق النظرة الديالكتيكية إلى العالم. حيث اعتبر الديالكتيك القانون الذي هو أساس طبيعة الفكر والواقع.[2]

[1]. جورج فيلهم فريدريك هيجل ابرز ممثلي الفلسفة الكلاسكية الالمانية ولد هيجل عام 1770 في مدينة شتوتكارت في اسرة موظف كبير باحدى الدويلات الالمانية الصغيرة امارة فيورتمبورغ. مابين عامي 1788و 1793 درس هيجل الفلسفة واللاهوت في جامعة توبنجن، وبعد انهاء الدراسة الجامعية عمل هيجل مدرسا منزليا في بيرن وفرانكفورت على الماين. دافع عام 1801 عن اطروحة الدكتوراه واصبح استاذا بجامعة اينيا. كان هيجل في تلك الفترة واقعا تحت التأثر المباشر ل" فلسفة الوحدة" عند شيلنغ الذي اصدر بلاشتراك معه" المجلة الفلسفية النقدية" وكان اول مؤلف هام، مستقل تماما لهيجل هو" فينو مينو لوجيا الروح"1806 الذي يشكل" المعين الحقيقي للفلسفة الهيجلية، وعندما توقفت الدروس في جامعة اينا بعد احتلال جيوش نابليون للمدينة انتقل هيجل الى مدينة يامبرج حيث عمل محررا لاحدى المجلات المحلية. وفي عام 1808(اصبح هيجل مديرا للجيمنا زيوم" المدرسة الثانوية" في نورمبرغ. وهنا أصدر مؤلفه الضخم" علم المنطق" وفي عام 1816 دعى ليشغل منصب استاذ في جامعة هيدلبرغ، ومن ثم في جامعة برلين(1818) حيث عمل استاذا وعميد لبعض الوقت)" حتى وافته المنية 1831[1].

1. د. فيصل عباس موسوعة الفلاسفة، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1996، ص 151.

[2] . بيتر كونزمان، فرانز بيت ربوركارد، فراز فيدمان، اطلس الفلسفة، ترجمة، د، جورج كتورة، تيبوبرس، بيروت-لبنان،2001، ص153.

لقد صاغ هيجل الديالكتيك باعتباره علما فلسفيا يعمم التاريخ لكامل المعرفة، وكذلك القوانيين الأكثر شمولا لتطور الواقع الموضوعي وقام هيجل بمحاولة لدراسة المبادئ الأساسية لطريقة التفكير الديالكتيكية المتناقضة جذريا مع الميتافيزيقا.

اعتمد هيجل على الأفكار الديالكتيكية عند كانط وفيشته وشيلنغ، ليسير بها ويدحض الأفكار الخاطئة عندهم الواردة في تعليمهم. حيث اتفق مع كانط على ضرورة البحث الفلسفي عن منطلقات النشاط المعرفي لدى الناس. كما كان هيجل محقا عندما أكد على" أن دراسة المعرفة ممكنة فقط أثناء عملية المعرفة. إن البحث في ما يسمى أداةINSTRUMENT المعرفة ليس إلا معرفة هذه الأداة والرغبة في المعرفة قبل أن نبداء بالمعرفة لا تقل سخافة عن رغبة ذلك السكولائي SCOLASTIQUE الذي يريد أن يتعلم السباحة قبل أن ينزل إلى الماء".[1]

ويرى أن الطبيعة موجودة بشكل مستقل عن الإنسان، كما أن المعرفة الإنسانية ذات محتوى موضوعي، ويؤكد على أن المظهر لا يقل موضوعية عن الجوهر، فالماهية تتكشف في المظهر ومن خلاله، وبهذا يكون المظهر جوهريا.

فمن مبدءا الديالكتيك في وحدة الجوهر والمظهر يعارض هيجل أراء كانط في استحالة معرفة الأشياء في ذاتها.

النسق الجدلي عند هيجل كما هو أيضا عند فخته وشلينغ يبداء من الوحدة للعودة إلى الوحدة، وذلك بخط دائري.[2]

2- وحدة الوجود والفكر:

يبدا هيجل من التأكيد أنه لا المادة ولا الوعي البشري، يمكن اعتبارها أولية لأنه لا يمكن منطقيا استنتاج الوعي من المادة كما لا يمكن استنتاج المادة من الوعي الإنساني، فالوحدة والتمايز عنده ضدان ديالكتيان لا وجود لأحدهما بدون الأخرى لهذا أكد هيجل

[1] . د، عباس فيصل، موسوعة الفلاسفة، دار الفكر العربي، بيروت، ط1،1996، ص152.
[2] . جميل الرياشي(رؤية النسف الهيجلي من خلال ظاهرتية الروح) مجلة العرب والفكر العالمي العدد16، خريف1991، ص155.

على" أن الفلسفة الحقة ليست فلسفة الوحدة بل الفلسفة التي مبدؤها وحدة، هي نشاط، حركة، تدافع، وبالتالي، هي في تمايز إلى جانب تطابقهما مع ذاتها".[1]

تعتبر الوحدة الأولية التي تشكل الأساس الجوهري للعالم هي وحدة الوجود والفكر، حيث يتمايز فيها الموضوعي والذاتي وهذا ما لا يوجد إلا في الفكر الذي يعتبره هيجل نشاط أنساني ذاتي وماهية موضوعية مستقلة عن الإنسان، ومصدر وأساس أولي لكل ما هو موجود.

يرى هيجل أن العقل الأساسي الأولي للعالم حيث يتطور وينمو هذا الأخير وفقا لقوانين الفكر، لقوانين العقل، وبالتالي يكون الفكر، العقل عنده هو الجوهر المطلق المستقل عن الإنسان والإنسانية.

ويحاول هيجل البرهنة على أن الفكر كماهية جوهرية موجود في العالم ذاته. لذلك كان هيجل يعتبر نفسه من إتباع التقليد الفلسفي البانتيئي PANTHEISME.[2] ويرى أن كل فلسفة حقة يجب أن تكون بانتيئية.

المبداء الهيجلي يقول بأن المطلق يجب أن يفهم لا كمنطلق لكل ما هو موجود بل كنتيجة له أيضا، أي كمرحلة عليا من تطوره هذه المرحلة العليا من تطور الفكرة المطلقة يسميها هيجل" الروح المطلق"[3] الإنسانية.

يرى هيجل ان الفكر الإنساني لا يتعدى كونه احد تجليات فكر معلق موجود خارج الإنسان" الفكرة المطلقة" أي الله. أن المعقول والإلهي والواقعي والضروري تتطابق بالضرورة بعضها مع بعض. ومن هنا تنتج إحدى الموضوعات الأساسية للفلسفة الهيجلية:" كل ما هو واقع معقول، وكل ما هو معقول واقع".[4]

---

[1] . المرجع السابق، ص153.
[2] . مذهب وحدة الوجود.
[3] .المرجع نفسه، ص154.
[4] المرجع نفسه، ص155.

الواقعي عند هيجل ليس كل ما هو موجود بل كل ما هو هام، جوهري وضروري تاريخيا. ولهذا كان من الخطأ النظر إلى موضوعه هيجل حول معقولية الواقع على أنها دفاع عن كل ما هو قائم. والشطر الثاني من موضوعه هيجل كل ما هو معقول واقع فيعني أن المعقول لن يذهب هباء.

أما فيما يخص المفهوم LE CONCEPT هو الصيغة الأساسية للفكر عنده وبداية كل حياة لا محدودة تنطوي على كل ما في المحتوى من غنى ومصدر لهذا المحتوى، والوجود هو تجسيد للفكر. ومن هذا فأن المنطلق الأساسي في المنظومة الهيجلة الفلسفية هو المطابقة بين الوجود ETRE والفكر ESPRIT وإرجاع كافة العمليات إلى عملية الفكر. **3- الخطوط العامة للديالكتيك الهيجلي:**

إن فلسفة هيجل تتألف من ثلاثة أجزاء أساسية وهي:

1- المنطق: هو الذي يقود الفلسفة الهيجلية لذلك ينبغي فهمه حيث يمتزج المنطق بالانطولوجيا فمقولات الفكر هي في الوقت نفسه مقولات الكينونة وإذا كان الفكر المنطقي ديالكتيكيا فلأن الكينونة نفسها ديالكتيكية.

الديالكتيك الفكروي هو انعكاس الديالكتيك الواقعي وعلى العالم بالمنطق أن يهتدي به ويفكر مقتفيا أثره.

ويشمل المنطق الهيجلي على ثلاثة أقسام كبرى وهي نظرية الكينونة، نظرية الماهية، ونظرية الافهوم.

أ-**نظرية الكينونة:** هذه النظرية تعالج المقولات الأشد بساطة والأقل تعينا، فالكينونة ليست شيء على الإطلاق، فهي إذن تساوي العدم غير أن هذا التناقض يجد لنفسه مخرجا في الصيرورة التي هي" أول فكرة عينية ومن ثم فهي أول أفهوم، أما الكينونة والعدم فهما تجريدات فارغة"[1].

---

[1] . سيرو رينيه، هيجل والهيجلية، ترجمة: د. ادونيس المكره، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص28.

إن جميع مقولات الكينونة تتنامى انطلاقا من الصيرورة ولكي نبسط الديالكتيك الهجلي يمكننا القول بأن الصيرورة هي الانتقال من كيفية إلى أخرى.

ب- **نظرية الماهية:** إن حد القدر ينتقل بنا من الكينونة إلى الماهية فما يختبئ تحت الأوجه المتغيرة للوجود الامبريقي(الجليد، الماء السائل، وبخار الماء) إنما هي ماهية الماء من حيث انه مطابق لذاته على الدوام. إن ما يقع تحت الحواس ليس سوى الظاهر، وبالتالي فالكينونة تبدو ذات جانبين ينعكس الواحد منهما في الأخر. ففي هذه الحالة تتقابل الألفاظ زوجا زوجا: الأصل والمشتق، الشيء وخواصه، الباطن والظاهر،وتتنافى هذه المقولات بقدر ما تلتحم، فالواحدة منها تستدعي الأخرى.

ج- **نظرية الافهوم:** إن هيجل يعالج الافهوم من ثلاثة أوجه أولها الأفهوم الذاتي الذي يحتوي على ثلاث لحظات الكلي والجزئي والفردي. وثانيها يتموضع الأفهوم بثلاث صور: الإلية والكيمائية والغائية وثالثها ما تمهد إليه- الغائية- الطريق لمجيء الفكر الشاملة حيث يعود الافهوم إلى ذاته من خلال الاتحاد بين الذاتية والموضوعية. فالفكرة الشاملة هي التعريف الأرقى للمطلق.[1]

2- فلسفة الطبيعة: الطبيعة عند هيجل هي الفكرة الشاملة بصورة الآخرية أي الفكرة التي تخرج من ذاتها، فتتخذ وجودا برانيا بحيث تنتج الحياة الواعية ثم تصل إلى مرحلة العودة إلى ذاتها.

يجب النظر إلى الطبيعة على أنها سستام من المراتب، وكل مرتبة تخرج من الأخرى بالضرورة غير أن ديالكتيك الافهوم الذي يوجه هذا التطور يبقى في جوانب الفكرة الشاملة التي تكمن في كنه الطبيعة. لذلك ينبغي علينا أن لا ننظر للطبيعة على أنها إنتاج خارجي وفعلي.

فلسفة الطبيعة عند هيجل هي القسم الأكثر إثارة للجدل في سستامه.[2]

[1] . المرجع نفسه، ص31.
[2] . المرجع نفسه، ص34.

فقد كان هيجل يتمتع بمعارف علمية واسعة، ولم يكن يقلل من شأن التجربة إلا انه كان يهمل جانبها الكمي في الوقت الذي كان يعتني بجوانبها الكيفية.

تكمن قيمة الطبيعة عند هيجل حين تجعل بروز الوعي والفكر أمرا ممكنا وذلك من جهة كونها شرطا للحياة.

3- فلسفة الروح : هي بمثابة تتويج للسستام الهيجلي إذ أن في الروح تكتمل الفكرة الشاملة تناميها وتتعين تعينا أقصى وتبلغ واقعها الفعلي بلوغا حقيقا، فالفكرة الطبيعية والمنطقية هما شرطا تحقيق الروح. لقد درس هيجل محض سيكولوجية للحياة الباطنية، كما انه أراد أن يدرس الروح في نتاجاته الخارجية.

تكمن النواة العقلية للديالكتيك الهيجلي في ذك البناء الكبير من الأفكار التي تتعلق بمعرفة القوانيين الأكثر شمولا لتطور الطبيعة والمجتمع والمعرفة، الديالكتيك أو الجدل قد ارتبط عند هيجل بقراءة حركة التاريخ. وهذا هو معنى التصور عند هيجل.[1]

إن فلسفة هيجل تتوج فلسفة القرن الثامن عشر وتكملها كما تدهش فلسفة القرن التاسع عشر وتفتح بابها على مصراعيها، فهي تقع بين قرنين وتشكل حلقة الوصول بينهما، كما لا يمكن أن ننكر ما حققه هيجل بواسطة الجدل من إصلاح عميق في المنطق لمجرد انه يجل نقل الجدل إلى حيث لا يمكن أن ينقل.[2]

وحكم كهذا يتأكد للمرء صوابه خصوصا حينما يقف وقفة تأمل من أراء هيجل في التاريخ، العقل، والمعقولية ويقارنها بمثيلاتها لدى مفكري القرن الثامن عشر.

1 . د، هويدي، يحي، قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص97.
2 . كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي،ط1، 2009، ص131.

الفصــل الثالث:

التجربة الجمالية الهيجلية

المبحث الأول

مرجعية هيجل الجمالية

أ- مرجعية هيجل الجمالية.

ومادمنا نخوض مضمار الجمالية الهيجلية كان لزام علينا ان نقوم بالنبش ولو شكل قليل في فلسفات عصره لنقف عند أهم المحطات التي كان لها الأثر في شحذ عزائم هذا الفيلسوف الفذ والتي استسقى منها افكاره وليؤسس لجماليته.

أ-1 كانط: KANT.

يعد كانط البؤرة التي التقت عندها أشعة التفكير الفني في القرن 17, وقد انعكست في كتاب نقد الحكم وفي ما تضمنه من أبحاث ومناقشات وشكوك, ولكنه يعد في الوقت نفسه نقطة البداية للتفكير الفني الذي يفوقه ويتجاوزه ومن ثمة نرى لم يتعرف مؤرخو فلسفة الفن لكانط, في هذا المجال ايضا بمكانة امبرطور أو نابليونية كرجل يتجه إليه قرنان تسلح كل منها للأخر ينتظران منه القول الفصل. ويعد الكتاب السابق الذكر – نقد الحكم – المحطة التي عبر فيها كانط عن نظريته في الجمال والذي يعد مقدمة لا غنى عنها لعلم الجمال فقد وضع فيه الخطوط الرئيسية لنظريته في الجمال. حيث يرجع اهتمامه بها إلى عام 1764 حيث كتب مقاله << ملاحظات حول الشعور بالجمال والجلال>> 1 ويعتبر هذا الكتاب دعامة قوية في بناء علم الجمال.

لقد قرر كانط بأنه ليس من الممكن وضع قاعدة بموجبها يستطيع المرء ان يعرف جمال شيء ما ولهذا فان الحكم على الجمال حكم ذاتي وهو يتغير من شخص الى اخر.

الحكم المتعلق بالذوق لا يمكن أن يدعى الموضوعية ولا الكلية ورغم ذلك فأنه لما كانت الشروط الذاتية لملكة الحكم واحدة عند كل الناس فان من الممكن مع ذالك أن تتصف احكام الذوق بصفة الكلية. فمن هذا المنطلق عرف كانط الجمال بأنه << قانون بدون قانون>> 2.

---

[1] - محمد, علي عبد المعطي, زاوية عبد المنعم عباس, الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور, دار المعرفة الجامعية, 2005, ص 116

[2] - بدوي عبد الرحمن, فلسفة الجمال الفني عند هيجل, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ص 08

لقد قام كانط بالبحث عن عناصر أولية سابقة على التجربة فانتقل من فكرة نقد الذوق إلى اخرى تتعلق بنقد ملكة الحكم وعلى هذا النحو فقد تناول في بحثه لفلسفة الجمال مسالتين وهما فكرتي الجمال والغائية. وبتعبير أخر الحكم الجمالي ونقد الحكم الغائي.

استخدم كانط لغة استطيقا Aesthetic في مؤلفه << نقد العقل الخالص>> قاصدا بها تفسير الأشكال النفسية للشعور والحس, ليتحول في كتابه نقد الحكم إلى دراسة الأحكام التقديرية للمجال.

وضع كانط الاستطيقا بين فكرة الغائية وعالم الحرية الروحية وذلك في كتابه << نقد الحكم>> بقوله أن فكرة الغائية التي تحكم عالم الحرية الروحية, وتتطور عنده بعد ذلك إلى مرحلة الانسجام الكلي وهنا في هاته المرحلة تتحدد الرؤية الكانطية للجمال. حيث تفرض الغائية باستمرار وسطا فعالا ومؤكدا بين عالم الطبيعة وعالم الروح. [1]

استطاع كانط ان يثبت استقلالية ملكة الشعور بالجمال عند الانسان عن ملكة المعرفة التي تعتمد على النشاط الذهني [2] وتستقل أيضا عن ملكة السلوك الاخلاقي الذي تعتمد على ملكة الارادة من الانسان.

حدد كانط أربعة شروط يراها أساسية في حكمنا على الجميل حيث تتمثل في:

1. الجميل موضوع يرضي الذوق بغير أن يرتبط بتحقيق فائدة عملية او لذة حسية.

3.2 للجميل سمة الكلية والضرورة ومعنى هذا أننا لا نملك ازاء الجميل أن نختلف فيه كل حسب ذوقه الخاص أو ميولاته الشخصية

4. الجميل ايحاء بغاية معينة بغر ان يخدم الجميل غاية محدودة خارجية.

الشيء الجميل إنما يتراءى لنا في صورة ذات إبعاد وحدود, أي في صورة متناهية تقع في حدود قدرة ادراكنا العقلي, أما إذا جاوز الشيء حدود المعقول و تجاوز حدود قدرتنا

---

[1] - المرجع السابق, ص 117

[2] - اميرة حلمي, مطر,فلسفة الجمال, دار المعرفة 1119, القاهرة , ص 39

الادراكية فإنه لا يلبث أن يدرك الى مجال اللا متناهي، فيولد في نفوسنا شعورا من مرتبة اخرى. يسميه كانط <<بالجلال>>[1] ونصف الموضوع بأنه جليل.

ويتواجد ما هو جميل في الطبيعة وما هو في الطبيعة وما هو جليل لا يوجد لا في نطاق فكرنا فحسب. ولقد كان كانط على استعداد لرؤية الجمال في الطبيعة كما هو في الفن لكن حلفاءه قللوا من قيمة الجمال في الطبيعة.[2]

وعلى هذا فإن ظاهرة الجمال عند كانط تثير اعجابنا لانها تعبر عن الانسجام او الاتساق او النظام, وهذا هو قوام الجمال ومناطق تقديرنا واعجابنا بالشيء الجميل في مجال الطبيعة اما في مجال اللا متناهي فان إعجابنا يرجع إلى الشعور بالجلال.

لقد دعا كانط إلى الجمال الابتدائي والجمال المتسامي. فالأول مرتبط بالحواس والثاني مرتبط بالعقل. وذلك الا لافتراضه وجود المنظومة القبلية في العقل المجرد. من دون النظر إلى معطيات الحواس."فقد أرجع الابداع الفني إلى قوانين وشروط أولية سابقة على التجربة. ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الادراكية للعقل".[3] ومن هذا المنطلق فالجمال الإبتدائي يتعلق بالذاتية والمتسامية يتعلق بالموضوعية لارتباط هذا الاخير بملكة الحكم. الفن الجميل عند كانط هو الفن الذي يقترب من الطبيعة "لا نستطيع وصف الجميل إلا نحن نعني أنه فن ويظهر لنا مع ذلك وكأنه طبيعة"[4] ولعل هذا ما نجد فيه تفسير للمبدأ الترانستندالي كغاية طبيعية لملكة الحكم.

واعتبر كانط الفن نوعا من"اللعب العقلي الحر".[5] بمعنى أن على الفن أن يكون موضوعيا في حدود الفهم لأننا لا نستطيع المضي قدما في تعيين الاشياء الا بواسطته لذلك وقع الجمال عنده على قسمين:

الجمال المفيد: وهو الذي يفترض ما ينبغي أن يكون عليه, كجمال الجسد وجمال المبن.

[1] - ابو ريان, محمد علي, فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة, دار المعرفة الجامعية, ص 41.
[2] - انوود ميخائيل, معجم مصطلحات هيجل, ترجمة: عبد الفتاح امام, المركز المصري العربي,2000,ص 91.
[3] - د عبده,مصطفى, فلسفةالجمال ودور العقل في الابداع الفني, مكتبة مدبولي,القاهرة, ص 2,1999, ص 57.
[4] - اما نويل كانط,نقد ملكة الحكم, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت 2005, ص 231.
[5] -المرجع السابق, ص 54.

والجمال الحر: وهو الذي يفترض مسبقا ما ينبغي عليه ان يكون الجميل كجمال الزخرفة والموسيقى.[1]

من خلال هذا العرض لجمالية كانط يتضح لنا جليا أن مفهوم الجمال في مذهبه هو ما يتعلق بتحقيق ضرب من السعادة التى تأتي من التوافق والانسجام بين مخيلتنا وعقلنا, أن هذا التوافق هوما يكفى لتعريف الجمال. أما فيما يخص التسامي الذي عرف به كانط وناشده هو ايضا قيمة حقيقية رغم ما في ذلك من تناقض لأن الخيال والعقل في صراع دائم.

وما يدعم هذا "أن كل من الحس والخيال يعتمدان دون جدوى للحصول على هذه العظمة والقوى اللانهائية التي يصنعها العقل سواء كان التسامي حسابيا sublime mathématique وهو تسامي العظمة والتسامي الديناميكي sublime dynamique وهو تسامي القوة".[2]

إن المراسلات التي كان يتبادلها هيجل مع زميله شيلنج تتضمن إشادة بالثورة الكوبرنكية التي قام بها كانط. ففي نظره أنها قد نجحت في جعل نظرية المعرفة تقوم اساسا على الذات لا على الموضوع. وكان ينظر إلى الفلسفة الكانطية على أنها تصلح نقطة انطلاق لثورة فكرية كبرى يمكن أن تحيل الفلسفة إلى نسق عقلي متكامل او علم كلي شامل.[3]

إذا عدنا إلى الدراسة التي كتبها هيجل في سنة 1795عن حياة المسيح سنلمح تأثرا واضحا بفلسفة كانط ,ويشهد بذلك دلتاي Dilthey .

---

[1]- ينظر: د، عبده مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني، ص 64.
[2]- محمد علي, عبد المعطي, زاوية عبد المنعم عباس, الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور, ص120.
[3]- د,ابراهيم, زكرياء, هيجل او المثالية المطلقة(عبقريات فلسفية) دار مصر للطباعة , 1970, ص 98

هيجل لم يقر بأنه تلميذ من تلاميذ كانط بل أننا نراه يقر بصراحة في الجزء الأول من كتابه الموسوم باسم "علم المنطق" << إن فلسفة كانط إنما تمثل الدعامة التي قامت عليها الفلسفة الالمانية الحديثة ونقطة الانطلاق التي بدأت منها>>.[1]

من هذا نرى أن هيجل قد نظر إلى كانط على أنه المؤسس الحقيقي للمثالية الحديثة, ويذهب إلى أبعد من ذلك أن مبدا <<استقلال العقل>> الذي زادت به الفلسفة الكانتية إنما هو المبدا العام الذي يجب ان تقوم عليه الفلسفة باسرها. [2]

لقد كان اهتمام هيجل في مرحلة شبابه منصب على دراسة فلسفة كانط العملية ,ونسب إليه أنه كان أول من استطاع أن يكتشف هوية الذات والموضوع ويكون له الفضل في قيام الفلسفة النظرية.

لوعدنا إلى" فينومينولوجيا الروح" الجزء الثاني لوجدنا هيجل يكرس الصفحات الطويلة من فصله الموسوم باسم" الروح" لدراسة الأخلاق الكانطية. وهنا نجده يحدثنا عن" النظرة الأخلاقية إلى العالم"[3]

وفي" عالم المنطق" يصرح هيجل على أن كانط كان أول فيلسوف في الفكر الحديث استطاع أن ينسب إلى الجدل أو الديالكتيك مكانة كبرى، باعتباره المنهج الضروري للعقل. كما له الفضل العظيم في الفكر من مادية لوك وميتافيزيقا فولف.

أ-2 شيلر: Schiller

فيلسوف وشاعر الماني تشكلت أراؤه الفلسفية تحت تأثير فلسفة روسو وشيلنج السياسية، عرف باهتمامه بالمسرح والسياسة، لقد نشر شيلر" رسائل حول التربية الجمالية للانسان".[4] واعترف أن هذه الرسائل متأثرة بالكانطية.

---

[1] - نقلا عن، زكريا، ابراهيم،هيجل او المثالية المطلقة، ص99.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. المرجع نفسه، ص100

[4]. جيمينيز مارك، ما الجمالية، ترجمة: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009، ص180.

كان شيلر بوصفه فنانا، وكاتبا، ومؤلفا مسرحيا وشاعرا، شديد التمسك بفكرة قوامها أن فنه والفن عموما لايخلو من النفع، في امكان الفن أن يخدم مصائر الانسانية، أي حياة متناغمة وحرة موافقة في الوقت عينه للطبيعة والفضيلة.

لقد قام شيلر بكتابة مؤلفات هامة في فلسفة الجمال منها الجميل والجليل الذي صدر سنة 1793، وكتاب أخر بعنوان موجز في التربية الجمالية للانسان، الذي صدر 1795.

إن الفن في تصور شيلر نشاطا ولعبا ومجاله التوفيق بين الروح والطبيعة لأن الجميل هو الصورة الحقيقية التي تبرز معاني الحياة. لشيلر أهمية كبيرة فقد تصور أن الفنان المبدع هو الذي يبذل جهده في ابرازها واخفاء المادة تحتها.[1]

لقد تصور شيلر أن للفن سلطان كبير على المادة لأنه يستطيع السيطرة عليها وتسخيرها في إبداعاته المختلفة.

إن المادة هي التي تفرض نفسها على الفنان فتطوع وتصنع باعتبارها أساس الخلق الفني، وانه بدونها لاتتحقق الأعمال الفنية بيد أن الفنان يستطيع بممارسة الحرية ونشاطه الابداعي وبخلقه للصور الجمالية أن يقلل من سيطرتها عليه فيبرز الصورة ويعلوبها فوق مستوى المادة.[2]

يرى شيلر أن نفس الشاهد أو السامع يجب أن تتمتع بحرية كاملة فالذات هي العالم. ومن ثم فالعالم هو ذاته فاذا ما انفصل عن العالم رأه حقيقة مستقلة ومجال الجمال هو المجال العالمي الذي يضم جميع المجالات الأخرى وهو مجال متميز بالحرية والنشاط ولايلزم النفس بأي اتجاه أنه المجال الذي تبلغ في حوض تجربته الجمالية اللامحدود.

إن نظرية شيلر تستبق الاشكال الحديثة للاعتراض، والموجهة ضد مبدأ العائد النفعي وضد استبداد العقل اللذين يسودان في المجتمعات مابعد الصناعية.[3]

[1] . انظر: محمد علي، عبد المعطي، رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، ص121.
[2] . محمد علي، عبد المعطي، رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، ص122.
[3] . المرجع السابق، ص185.

أ-3 شيلنج:Schelling.

لقد كان لكانط واتباع المدرسة الكانطية تأثيرا كبير في شلينج وذلك ما توضحه محاضراته في الفن التي القاها في عامي 1802-1803 والتي نشر بعد وفاته في 1804،كما عرف عنه أنه عالج موضوعات علم الجمال في كتابه" مذهب المثالية المتعالية". يرى شيلنج" أن الفن ليس أمرا غريبا عن الفلسفة وليس آلة لها، بل هو في حقيقة الامر مصدرها وينبوعها الأول. فلقد انبثقت التأملات الفلسفية المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وابداع الفنانين".[1] ولاشك أن الإلياذة والأوديسة تعدان خير دليل على هذا الرأي الذي يسوقه شيلنج.

وحسب شيلنج من خلال هذا الرأي الذي يشيد فيه بين العلاقة بين الفلسفة والفن فأن الفلسفة ستقطع مسيرتها الأولى وتصدر في عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه.

وفي حقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقة ما عن المطلق الترانستندالي الذي يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو عليها.

يقول شلنج" أن كل انتاج جمالي يبدأ من الفصل اللامتناهي جوهريا بين نشاطين(هما النشاط الداعي للحق، والنشاط اللاواعي للطبيعة- وهذا التمييز مأخوذ من معالجة كانط للفن في علاقته بالطبيعة) منفصلين في الانتاجات الحرة. لكن لما كان من الضروري تخيل هذين النشاطين من الإنتاج بوصفه اتحادا فان هذا الانتاج يمثل لامتناهيا في شكل متناهي"[2]

ويقول في موضوع أخر:" أن نتاج الفن يتميز من النتاج العضوي خصوصا بمايلي(أ) النتاج العضوي يمثل قبل الفصل، ما يمثله الإنتاج الجمالي بعد الفصل، ولكن يعود إلى الاتحاد،(ب) الإنتاج العضوي لا يصدر عن الوعي، وتبعا لذلك فإنه لا يصدر عن

[1] . ابوريان، محمد علي، فلسفة الجمال. ص42.
[2] . د. بدوي عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996،ص9.

التناقض اللامتناهي الذي هو الثروة في الإنتاج الجمالي. وتبعا لهذا فإن الإنتاج العضوي للطبيعة ليس بالضرورة جميلا".[1]

ولقد ندد وأكد شيلنج على العلاقة بين الفلسفة والفن وذلك مانجده في" هو ذلك النشاط الذي يضم الوعي إلى اللاوعي داخل الذات ويقصد بالأول الذات أو الروح وبالثاني الطبيعة".[2]

حسب هذا الرأي أن الفن هو روح الفلسفة وحقيقتها الأولى، وهذا ما يثبته تاريخ الفلسفة حيث ان اليونانيون حققوا عملا كبيرا في مجال الإبداع الجمالي عن طريق أشعارهم وفنونهم المختلفة وهنا دعوة للفلسفة بأن تعود إلى ما كانت عليه من قبل، أي أنها تلتحم بالفن على نحو ما كان يحدث عند الإغريق.

يرى شيلنج أن هناك طريقان يمكن بواسطتهما البعد عن الواقع هما طريق الشعر الذي يهرب فيه الإنسان إلى عالم مثالي، وطريق الفلسفة الذي يحطم به عالم الواقع، والفلسفة تنبع من الشعر لأنه هو أصلها الأول الذي نبعت منه.[3]

الفن عند شلنج هو التوحيد الكلي بين الواقعي والمثالي وهو يشارك الفلسفة في رفع تناقضات الظواهر وهما يلتقيان عند القمة النهائية، وفلسفة الفن هي الهدف الضروري للتفكير الفلسفي.

المبداء الجوهري الذي تقوم عليه كل فلسفة شيلنج هو مبداء الهوية المطلقة. ولهذا نراه يرفض التمييز الحاد بين الجميل والجليل كما تصوره كانط ويؤكد أن" الجليل يشمل الجميل كما أن الجميل يشمل الجليل"[4] .

يرى أن الفنون التشكيلية تمثل الوجه الواقعي لعالم الفن بيمنا يرى في القول الوجه المثالي.

---

[1] . انظر: عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص10.

[2] . علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، تاحس الجمالي، ص123.

[3] . نفس المرجع، ص124.

[4] . المرجع السابق، ص12.

يقسم شلنج الفن التشكيلي إلى: الموسيقى، والتصوير، والنحت بينما يقسم فن القول إلى الشعر الغنائي، والملحمي، والمسرحي. وعلى هذا يمكن حصر تأثر هيجل بشيلنج فيما يتعلق بنظرية الفن في الأمور التالية:

1. تعريف الجمال بأنه الصورة المثالية المتحقق فيما هو محسوس.
2. المبدأ الذي تقوم عليه كل فلسفة شيلنج هو أن المطلقDas absolue هو المبدأ الذي يقوم عليه العالم.
3. الحقيقة الواقعية هي تاريخ وعي الروح بذاتها في المكان والزمان.

هذه المبادئ طبقها هيجل وتلك كانت المهمة العظيمة التي تولاها بمقدرة فائقة استند فيها إلى إطلاعه الهائل على تاريخ فنون كل الشعوب في العالم فضلا عن الدراسات النقدية الفنية والأدبية.

في ضوء ما سبق نرى أنه قد ظهر امامنا فيلسوف وعالم الجمال كبير لم يقلل من قيمته سوى شهرة هيجل التي انسحبت على أوربا آنذاك الا ان علم الجمال لم ينل من الأهمية في ظل فلسفي كما ناله في فلسفة شلنج الذي نجد أن نسقه مستوحي من كانط تارة ومن افلوطين تارة أخرى.

المبحث الثاني

مراحل ظهور الفن عند هيجل

ب – مراحل ظهور الفن عند هيجل.

إن الفن في تطوره مر بثلاثة مراحل وهو تطور عقلي أو تطور منطقي، وهو بما هو كذلك لا علاقة له بالزمان ومع ذلك فإن التاريخ يبين لنا أن التطور الفعلي للفن في التاريخ العالم يتبع إلى حد كبير التطور الفكري، ولقد حدد هيجل مراحل تطوره في ثلاثة مراحل وهي كالتالي:

ب–1 الفن الرمزي: symbolic art.

الإنسان يكافح دائما عن البحث عن الرمز الذي يعبر عن أفكاره الروحية لكنه يعجز عن أن يجد لها تجسيدا كاملا ولهذا يستخدم الرمز وسيلة للتعبير. لأن الرمز علامة لكن الرابطة بين المعنى وبين التعبير عنه قد تكون أي شيئا كان." فرسم الحروف في اللغة لا شأن له بمعاني الكلمات، بل يمكن أن يكون الرسم بأي شكل كان".[1]

قد يكون هناك تطابق جزئي بين الشكل والمعنى وهذا ما نستعمله في حياتنا مثل الأسد رمز القوة، والثعلب رمز للمكر، والمثلث رمز لتثليث. لأننا نجد في الأسد والثعلب الصفتان اللتان يرمز بهما إليهما، فالرمز ليس أي شيء كان، بل ثم ارتباط بين العلاقة وبين المعنى الذي تشير إليه.

يقوم الرمز في الفن الرمزي بدور التجسيد المادي ويكون مغزاه هو المضمون. ولابد أن يختلف الرمز عن مغزاه وإلا لما أصبح رمزا وهذا ما يجعل الفن الرمزي يناسب العصور القديمة التي لم تكن البشرية فيها قد تطورت كما أنها لم تكن قد نجحت في حل مشكلات الروح فقد كان العالم بالنسبة لها لغزا.

إن هيجل يبحث في مسألة الشكل الفني الذي يمكن أن يعد رمزيا حيث قال:" إن ما هو رمزي ينتهي هناك حيث الفردية الحرة تتخذ مضمون وشكل العرض، بدلا من التصورات العامة المجردة ذلك لأن الذات هي المهمة لذاتها وهي التي تشرح نفسها بنفسها، فهي حين تشعر، وتفكر وتنتج صفاتها وأفعالها وأخلاقها تكون هي هي ذاتها وكل دائرة ظهورها

[1] . بدوي، عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص223.

الروحي والحسي لا معنى لها إلا الذات والذات في نشرها لذاتها تكون سيدة على كل موضوعاتها وتعبر عنها، والمعنى والعرض الحسي والباطن والظاهر، والشيء والصورة لا ينفصل بعضها عن بعض ولا تتجلى كمجرد شيء ذي نسب وقرابة بل على شكل كل واحد فيه لا تكون للظاهرة ماهية أخرى، وليس للماهية ظاهرة أخرى خارجها أو إلى جوارها، فما تجلى والتجلي يكونان وحدة واحدة عينية وبهذا المعنى فإن الآلهة اليونانيين بقدر ما يصورهم الفن اليوناني على أنهم أفراد أحرار مستقلون قائمون بذواتهم. ينبغي ألا يعدوا مجرد رمزا ا وأن يفسروا رمزيا بل هم يكفون أنفسهم بأنفسهم".[1]

الفن الرمزي يستهلك نفسه للوصول إلى تصورات محضة وحالة من الامتثال مناسبة له. وهذا صراع بين المضمون والشكل، والرموز تنطلق من الطبيعة ثم تتوسع في فهم هذا الواقع فتجعله يعبر عن أفكار معنى بالاستعانة بالمماثلة وقياس النظر. أنها تبدع حينئذ عملا روحيا يبهر الحواس ويكشف للوعي عن فكرة كلية كامنة في ظاهرة جزئية، و هذه التمثيلات لا تكون بعد الشكل الحقيقي المطابق المناسب للروح لأن" الفكرة ليست بعد واضحة وليست الروح بعد حرة".[2]

إن العمل الفني الرمزي سواء أقدم أمام عيوننا ظواهر الطبيعة أم حاكى الشكل والأفعال الإنسانية فإنه يمثل شيئا آخر وهو أفكار لها شبه وقرابة باطنة مع الصور المرئية وعلاقة جوهرية معها.

لقد استعملت الأعداد كرموز في الفن. فمثلا العدد 7والعدد12 يردان كثيرا في المعمار المصري، لأن 7 هو عدد النجوم، ولأن 12 هو عدد القمر، أو عدد الأذرع التي يجب أن يرتفع إليها ماء النيل، وفيما بعد أصبح العدد 12 عددا مقدسا لأنه يحدد العدد في القوانيين الكبرى للعالم. ورموز الأعداد امتدت إلى أساطير أكثر تقدما وهذا ما نجده في " أعمال هرقل الآثنا عشر يبدو أنها على ارتباط بأشهر السنة الإثني عشر".[3]

---

[1] . هيجل مقدمة في عالم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2،1978، ص435.
[2] بدوي عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص227.
[3] نفس المرجع.ص 228.

إن هرقل هو البطل مشخصا في شكل إنسان، لكنه يمثل أيضا معنى ماديا رمزيا انه تشخيص لمجرى الشمس. أما الأشكال الرمزية المرسومة في المكان فإنها اقل تجريدا فمثلا منحنيات التيه كرمز للمسار الدائري للنجوم تعتبر مصر أرض الرمز الذي يهدف إلى إكتناه الروح بذاتها دون أن يبلغ ذلك في الواقع. وكان المصريين هم ذلك الشعب الفنان حقا لأن الروح عندهم تقوم بمجهود وتبذل نشاطا لا يعرف التعب من اجل إشباع هذه الحاجة التي تعينه، وهذه الأخيرة هي التعبير عن فكرة في الخارج بواسطة ظواهر طبيعة.

مصر تتميز بهذه الحاجة وهذا الميل القوي للروح التي تسعى دون أن ترضي نفسها إلى التجلي بواسطة الفن على نحو لا يزال صامتا والى إعطاء شكل للباطن.[1]

ويمثل الفن المصري القديم مرحلة أعلى قليلا من المرحلة الهندية فهاهنا نجد الانفصال بين الجانب الإلهي والتجسيد المادي أكثر وضوحا وإن لم يكن مدركا كاملا بعد، فهنا نصل إلى رمزية أكثر أصالة ويرمز إلى التصورات الدنيوية للشعب المصري بوضوح في أسطورة(العنقاء) وفي الأهرامات وفي تمثالين هائلين لممنون.[2]

إن الفن الذي يمثل هذه المرحلة الرمزية هو فن العمارة الذي يمر بثلاث مراحل وهي المرحلة الرمزية أو الشرقية والمرحلة الكلاسكية أو الإغريقية والرومانتيكية أو المسيحية.

السمة السائدة في البناء الرمزي هي أنه يوجد كغاية مستقلة قائمة بذاتها أي يرمز إلى إحدى التصورات المجردة." المضمون الذي يرمز إليه العمل الفني المعماري المستقل هو باستمرار فكرة عامة مجردة أو جانب من جوانب الطبيعة ينظر إليه على انه مقدس وإلهي ويعد برج بابل المثل الأسطوري الأول فهذا البرج لا يخدم غرضا معينا وهو بالتالي عمل فني مستقل تماما – فهو يرمز إلى فكرة وحدة الشعب الذي سيده ومدينة اكباتان".[3]

---

[1] . نفس المرجع، نفس الصفحة.
[2] . هيجل فلسفة الروح، ص143.
[3] .إمام عبد الفتاح إمام، هيجليات، المجلد الثاني من الدرسات.

أما بالنسبة للمعمار الكلاسيكي يخدم أغراضنا في إقامة محراب لتمثال الإله وأماكن يجتمع فيها الناس للعبادة وخاصية الافتقار إلى أخر هذه تكشف عن نفسها أكثر في كل تفاصيل المباني فالأعمدة لا تقف شامخة بذاتها بغير غرض كما هي الحال في المسلة المصرية لكنها تخدم أغراضا نافعة بان تكون دعائم للسقف.

يوصف المعمار الرمزي بالجلال أكثر من الجمال لما فيه من نسب ضخمة وكتل مادية طاغية.

وفيما يخص المعمار الرومانتينكي نجده يتمثل في الكنائس القوطية في أوروبا الحديثة والأبنية الصليبية الشكل والأبراج المخروطية كلها تدل على الرمزية إلا أن هذه الروح الرمزية يتخللها شيء من الرومانتكية. وذلك ما تمثله الكنيسة المسيحية بصفة عامة. لقد كان المعبد الإغريقي بحوائطه وأعمدته مفتوحا للعالم يدعو ويشجع على الدخول والخروج، وهو مرح مبتهج كما أنه سطح واسع على عكس الكنيسة المسيحية الضيقة العالية.[1]

ب-2 الفن الكلاسيكي:

في هذا الفن ينفصل الأنا عن الروح حيث تتجلى الذاتية بما هي ذاتية لأنها تترك المضمون الموضوعي والحقيقي للروح ولا تصبح حينئذ على علاقة إلا مع ذاتها وإذا ارتقى الفرد فوق المبدأ الجوهري للأشياء فانه يحقق فردانيته الخاصة. إلا أن للفن الكلاسيكي خاصية جوهرية" هي التداخل التام بين الروحي وبين شكله الطبيعي".[2]

وحسب ما سبق فإن الفن الكلاسيكي لا يمكن أن يكون رمزيا رغم احتوائه أحيانا على عناصر رمزية. وما من شك في أن هذا الفن وجد عند اليونان لأنهم الشعب الذي أنتج الفن في أسمى حياويته حيث كانت نظرتهم للعالم الوسط الذي بداء فيه الجمال حياته

[1] . نفس المرجع، ص632.
[2] . بدوي، عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص233.

الحقيقية ومن هذا المنطلق فإن الشعب اليوناني صار ذا وعي حسي وعياني وتصوري عن طريق الفن حيث أعطى لنفسه وجودا مطابقا تماما للمضمون الحقيقي.

إن الفن الكلاسيكي يتصور الآلهة بفردانيتهم الروحية، الثابتة، الجوهرية فهم ينحازون إلى داخل نفوسهم يستندون إلى كليتهم الخاصة بهم بوصفها القاعدة الأبدية التي يجدون فيها الراحة والصفاء وتتجلى الآلهة قوى خالدة يسمو جلالها فوق كل أحوال الوجود الجزئي إنهم متحررون من كل اتصال بما هو أجنبي وخارجي ولا يتجلون إلا في طبيعتهم الثانية واستقلالهم المطلق. وهولاء الآلهة مجرد تجريدات وعموميات روحانية ومثل عليا كلية بل هم أيضا أفراد حقيقيون.

أما الجمال الكلاسيكي فإنه يدرج الفردية الروحية في حضن الواقع المحسوس. إنه يعبر عن الباطن بواسطة المظهر الخارجي، لكن لما كان الآلهة يحتفظون بطابعهم الكلي والمطلق فإن استقلال الروح يجب أن يتجلى بمظهر السكون والأمان الذي لا يتزعزع. ولهذا" نشاهد في الفردانية العينية للآلهة ذلك المثل والسمو اللذين يعلنان عن كونهم لا شأن لهم بالوجود الفاني".[1]

إن الوجود المطلق إذا كان محض صافي متحرر من كل محدد فانه يؤدي إلى السامي، لكن الروح في المثل الأعلى الكلاسيكي وهي تتحقق وتتجلى على شكل محسوس هو صورتها الكاملة. وهذا ما يجعل من الضروري في تمثيل الآلهة التعبير عن العظمة والسمو الجميل الكلاسيكيين.

الفن الكلاسيكي هو بالضرورة ذو نزعة تشبيهية فأن الشكل الحسي الذي يختاره على انه مناسب أكثر من غيره ليضع فيه مضمونه هو الشكل البشري. ولما كان المطلق يتصور الآن بوصفه روحا عينية فإن الإنسان يرى المطلق أولا بذاته، والشكل البشري

[1] . نفس المرجع، ص236.

هو وحده من بين جميع الأشكال في عالم الحسن الذي يتلاءم تماما مع تجسيد الروح وليكون مستقرا لها." إن الحس البشري هو الروح في إطار مادي".[1]

يرتبط الفن الكلاسيكي باليونان بصفة خاصة لكن ليس ارتباطا حصريا ودقيقا، فأي فن من الفنون أينما وجد يتفق فيه المضمون والشكل اتفاقا كاملا ينتمي إلى هذا الفن الكلاسيكي.

يعتبر فن النحت هو الفن الكلاسيكي على الأصالة، أو هو الفن الذي يعبر أكمل تعبير عن المثل الأعلى الكلاسيكي لأن النحت رغم أنه ليس قاصرا تماما على الشكل البشري إلا أنه يتخذ من هذا الشكل موضوعا يناسبه تماما للتعبير عن السكون والغبطة اللامتناهية التي يتميز بها الفن الكلاسيكي لقد عرفت هذه المرحلة الكلاسيكية فن النحت حيث أن الوسط الذي يعمل فيه ليس المادة بكل كيفياتها الغليظة فكيفيات المادة ولاسيما لونها تحذف منها بحيث تبقى مع جوانبها الكمية فقط.

النحت يصور الروح كلية مستقرة وفي سكونها الهادي بحيث يحذف الاضطرابات العنيفة للروح التي تهبط بها إلى دوامة الأنشطة الجزئية في العالم" تماثيل الآلهة عند الإغريق تحمل كلها هذا الطابع الهادئ وغيره من الصفات الدنيوية الساكنة أو هذا الوقار الخالد".[2]

فالنحت يمثل الوجود الروحي نفسه الذي يجد غايته في داخل ذاته الحرة المستقلة في مفهومه وهذا في شكل جسماني يلائم جوهريا فردانيته حيث يقدم للنظر الجسم والروح بوصفهما يشكلان كلا واحدا لا انفصام له. ومن هذا المنطلق نرى أن النحت يتحرر من المصير المفروض، على المعمار أي أنه يكون للروح مجرد محيط مادي، أي يوجد بذاته ولذاته." النحت يمثل عودة الروح إلى ذاتها ابتداء مما هو متكتل ومادي".[3]

---

[1] . هيجل، فلسفة الروح، ص236.
[2] .إمام عبد الفتاح إمام،هيجليات، المجلد الثاني من الدراسات، ص 634.
[3] . بدوي عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص242.

أعني أن النحت سيمثل الفردية الروحية على شكل مظهر مادي مباشر لأنه إذا كانت الروح تعبر عن نفسها في الخارج بواسطة القول أو اللغة فهذا التعبير الخارجي أو الموضوعي بدلا من أن تكون له قيمة المادي العيني المباشر ليس بالنسبة إلى الروح إلا وسيلة للاتصال بواسطة الصوت، أما الحركة أو اهتزاز الجسم كله أو عنصر مجرد يمثله الهواء كما ينبغي أن يتصور العمل الفني المنحوت في علاقاته المستقيلة مع محيط خارجي معين ومع ترتيبه وشكله المكاني ومن هذه الناحية توجد رابطة دائمة بين النحت وبين الأماكن المعمارية.

أما فيما يخص علاقة النحت بفن الشعر والتصوير، فوحدهما من بين الفنون ما يقبل المقارنة مع النحت، سواء إذا تعلق الأمر بتمثال منزل واحد أو بمجموعة من التماثيل فإننا أمام الشكل الروحي في جسمانيته المليئة الكاملة أي أمام الإنسان بما هو إنسان. فالنحت يجزم على أنه أصدق تمثيل لما هو روحي وأنه الأكثر انطباقا على الطبيعة، بينما الشعر والتصوير بيدوان غير طبيعيين. لان التصوير يستخدم السطح وحده بدلا من المكان الذي شغله الشكل الإنساني وسائر موضوعات الطبيعة.

يجب أن يعد النحت أدنى مرتبة من الشعر إننا لا نجد الشعر ذلك الوضوح التجسيمي الذي به يعبر النحت عما هو جسماني لكن الشعر يستطيع هو الأخر أن يصف شكل الإنسان وخصائصه الخارجية.[1]

ومن ناحية أخرى. فأن النحت في مرتبة أدنى من التصوير إذ نفضل ألوان الوجه وتلاعب الضوء والظل، يتجلى التعبير عن الروح على نحو أدق أكثر حيوية في التصوير منه في النحت.[2]

من خلال ما سبق نخلص إلى أن النحت هو الفن الذي يحقق المثل الأعلى الكلاسيكي إلى أعلى درجة ذلك أن الشكل المنحوت يجب أن يكون من نتاج الخيال المفكر، وأن

[1] . نفس المرجع، ص244.
[2] . نفس المرجع، نفس الصفحة.

يصرف النظر عن كل عوارض الذاتية الروحية والشكل الجسماني وعلى النحت أن يمثل الآلهة وهي تخلق كل منها في مجاله الخاص وفقا للصور الأزلية الأبدية، مع ترك الحرية للمخلوقات بأن تفعل ما تشاء.

ب-3 الفن الرومنتيكي:

إن الروح في هذه المرحلة لا تعي حقيقتها إلا بالانسحاب من الخارج من اجل الدخول في باطن نفسها والزهد في العالم الخارجي، وهكذا يتحول الجمال من جمال حسي إلى جمال روحي خالص." وما دام يوجد شكل حسي كاف للتعبير عن الروح فإنها تنسحب من تجسيدها الحسي وترتد إلى نفسها والى ذاتيتها الخاصة ويعطينا ذلك لونا جديدا من الفن، لونا تميل فيه الروح شيئا فشيئا إلى أن تطوف وتهيم داخل مملكتها الخاصة والى آن تسقط أقنعة الحسي تماما وتنسحب إلى ذاتها وان تجرد نفسها من تجسيدها المادي، وهكذا يزول جانب التجسيد المادي وتسطير الروح على المادة".[1]

يرجع المضمون الحقيقي للفن الرومانتيكي يقوم في الباطن المطلق وشكله يقوم في الذاتية الروحية. والذاتية تنقل من الفن ولا تكون إلا من ميدان الفكر إذا لم تنفذ في الواقع الخارجي، لتعود بعد ذلك فتنطوي على نفسها وبفضل هذا المرور بالواقع وهذا الاتصال المباشر والألياف مع الواقع فإن المطلق يتجلى كمطلق حقيقي ويصير ميسورا للإدراك والتمثيل الفني.

إن الله في الفن الرومنتيكي هو إله يرى ويعرف أنه إله ويملك ذاتية باطنية أنه إله ذاتيته منفتحة وتتجلي لنفوس المؤمنيين أما بالنسبة للذاتية المطلقة من حيث الشكل والمضمون فإنها تتجلى على أنحاء ثلاثة المتمثلة في:

أ-يمثل الشخص الإنساني على نحو يجعله يدرك مباشرة أنه يشارك فيما هو الهي فلا يمثل الإنسان فقط على أنه إنسان ذو طابع أنساني محض ووجود أنات محدودة وغايات

[1] . هيجل، فلسفة الروح، ص149.

غارضة وعلى وعي فقط بالله." الفن الرومنتيكي يمثل هذا المضمون في سيرة حياة يسوع المسيح".[1]

ب- الهوية الكاملة من حيث هي حرية روحية ولانهائية سببها وجذورها موجودة في ماهية المطلق فإن المصالحة الناتجة عنها ليست واقعة موجودة من قبل في الواقع الدنيوي، الطبيعي والروحي بفضل صعود الروح التي تصعد نحو حقيقتها متخلصة من تناهي وجودها العيني.

ج- والمظهر الثالث لهذا العالم المطلق الذي للروح يتمثل في الإنسان بقدر ما يكون محبوسا في حدود ما هو إنساني بدلا من أن يكون تجليا للمطلق ولما هو إلا هي أن ينجز عملية الصعود نحو الله والتصالح معه، وحينئذ يكون المضمون مكونا من المتناهي في الفن الرومنتكي نلاحظ أن العنصر الإلهي يختزل إلى اقل حد وما يبين ذلك" فالطبيعة قد حدد طابعها الإلهي، والجو، والجبال والأودية، والسيول، والينابيع والزمان، والليل وكذلك كل العمليات العامة للطبيعة فقدت قيمتها من حيث هي وسائل لتمثيل المطلق وأجزاء مكونة للمطلق. والتكوينات الطبيعية لم تعد تعاني تكبيرا رمزيا وأشكالها وتجلياتها لم تعد قادرة على التعبير عن ملامح الألوهية".[2]

د-الفن الرومنتيكي إذا أعطى مضمون الحقيقة شكلا فنيا فيجب ألا ننسى أن هذا المضمون كان موجودا من قبل في المجال الفني وفي الامتثال وفي العاطفة والدين بوصفه شعورا عاما بالحقيقة يكون الافتراض الجوهري للفن الرومنتيكي وتجلياته الخارجية والمحسوسة تتجلى للشعور الحقيقي على شكل أحداث ووقائع مبتذلة ذات مدلول مباشر.

ذلك يعني أن الفن الرومنتيكي في تمثيله للظواهر الخارجية لا يتجاوز حدود الواقع العادي المبتذل ولا يخشى من اقتناء العالم الواقعي بكل عيوبه وكل نقائصه.

---

1. المرجع السابق، ص265.
2. بدوي عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص266.

إننا في الفن الرومنتيكي أمام عالمين عالم روحي كامل في ذاته لنفس مطمئنة متصالحة مع ذاتها، وعالم خارجي الذي يصير حقيقية تجريبية تماما بفضل تراخي الروابط التي تربطه الروح.

وما نصل إليه فيما يتعلق بالعلاقة بين المضمون والشكل في الفن الرومنتيكي أنه تجلى بوجهه الصحيح.

يعتبر الرسم هو أول الفنون الرومانتيكية إذ لا يحذف إلا بعدا واحدا من أبعاد المكان ويبقى على البعدين الآخرين أي على سطح المستوى حيث يتخذ منه وسطا يعمل فيه.

أما بالنسبة للتصوير باعتباره فنا رومانتيكيا ليس محصورا كالنحت في نطاق الملامح الكلية الدائمة الشخصية البشرية. وبإمكان التصوير أن يقدم لنا بريق العين وتعبيرا واضحا عنها. وهو يستخدم بعدين اثنين فقط، ويمثل ظاهر المادة دون حقيقتها الواقعية. أما الشعر فالوسط الذي يستخدمه هو الأشكال الداخلية الذاتية تماما للتصوير الحسي.

المبحث الثالث

ميتافيزيقا الجميل وفلسفة الفن عند هيجل

ج- ميتافيزيقا الجميل وفلسفة الفن عند هيجل.

ج-1 الفكرة أساس الجمال الهيجلي:

تعتبر الفكرة الشاملة عند هيجل أساس الفن كما هي أساس فلسفته كلها حيث يقول عنها بأنها" هي الحقيقة الموضوعية وهي وحدة الذات والموضوع أو وحدة المثالي والواقعي، أو المتناهي واللامتناهي، أو النفسي والجسم وعلى أنها الإمكان الذي يجد في داخله تحققه العقلي فكل هذه الأوصاف تنطبق على الفكرة، لأنها تشمل جميع العلاقات السابقة".[1]

وباعتبارها الحقيقة المطلقة فستكون النتيجة اتحاد الجمال بالحق لأن كل منهما فكرة رغم تمايزهما فيكون الجمال فكرة حينما يدرك في إطار حسي، وتكون الحقيقة فكرة عندما تدرك في ذاتها وعندما نصفها بالخالصة وتدرك بالفكر الخالص لا بالحواس.

أما فيما يخص الفرق بين الحق والجمال يظهر عند هيجل في قوله" الحق هو الفكرة حين ينظر إليها في ذاتها، ولكن الفكرة تتحول إلى جمال حين يظهر مباشرة للوعي في مظهر حسي".[2]

إن الفكرة والروح عند هيجل مفهومان تاريخيان، ويعتبر الفن والدين والفلسفة درجات للتطور العيني للفكرة، حيث يقدم الفن المظهر الحسي للفكرة والتي تتطور بعدها وتصبح الفكرة المطلقة.

هذا يعني أن تحول الفكرة من ميدان العلم النظري الخالص إلى ميدان التحققات العينية يعني تحول المقولات المنطقية إلى مقولات تاريخية، وتتجلى الفكرة وتعبر عن نفسها من خلال التاريخ.

ينبه هيجل إلى عدم الخلط بين فكرة الجمال الفني والفكرة التي يفترضها المنطق الميتافيزيقي إنها مطلقة Absolute، وهي فكرة متجلية في الواقع لتكون معه وحدة

---

[1] . د، إمام عبد الفتاح، امام، المنهج الجدلي عند هيجل، دار المعارف، القاهرة، 1969،ص304.
[2] . د، أميرة حلمي مطر، هيجل وفلسفة الجمال، دار الثقافة والتوزيع، القاهرة 1984، ص79.

مباشرة، وظيفتها الحقيقة المطلقة بينما فكرة الجمال الفني لها وظيفة تتمثل في أن تكون واقعا فرديا.

وحين يقول هيجل عن الفكرة" الجمال فكرة فإننا نعني بذلك أن الجمال والحقيقة شيء واحد. لابد أن يكون الجميل حقيقيا في ذاته لكننا لو نعمق النظر في المسالة، فسوف نلاحظ أن هناك فرقا بينهما ذلك أن الفكرة بالفعل حقيقية لأنها متصورة في الفكر بحسب طبيعتها ومن وجهة نظر شموليتها".[1]

ويقصد بهذا أن لابد لأي فكرة أن تحقق نفسها خارجا ويكون لها وجود محدد.

الفكرة عند هيجل ليست ذات طابع تجريدي وإنما لها وجود موضوعي متعين، والفكرة التي تكون في انفصال وعزلة عن الواقع الخارجي تكون فارغة من المضمون ولا قيمة لها. أي أن إذا كان الجميل هو التموضع الحسي للفكرة فستكون الفكرة جميلة.

الفكرة في ذاتها لذاتها هي التي تأتي هنا في المقام الأول هذا ما أكده أفلاطون حيث قال" يجب البدء لا بالمواضيع الخاصة، الموصوفة بأنها جميلة وإنما بالجمال".[2] ،أي البدء بالفكرة وننحي جانبا العقبة والحرج الذي يمكن أن يسببه لنا التنوع الكبير والكثرة الامتناهية للأشياء التي توصف بأنها جميلة. فالفكرة هي الحق في ذاتها هي ما يدخل في عداد الروح بصورة عامة هي الروح الكوني الروح المطلق وهذه الأخيرة ما هي إلا الروح من حيث هو كوني حيث يتحدد على انه الحق الكوني في حقيقته، الروح والطبيعة معادلات والروح الذي يتحرر من الطبيعة ليعارضها ليس هو الروح المطلق وإنما هو المتناهي الذي يتلقى حقيقته من الروح المطلق المطروحة فيه الطبيعة طرحا مثاليا.

الفن الهيجلي يمثل شكل من أشكال معرفة الفكرة المطلقة بذاتها وهي معرفة مباشرة وحسية لأنه يشكل وحدة بين ما هو حسي وما هو عقلي، لذا يمكننا القول أن العمل الفني هو تجسيد لمضمون الفكر في قالب او شكل حسي، حيث يقول هيجل "إن فلسفة الفن شكل

[1] HEGEL. Esthétique, Premier volume, Traduction jankélévitch Flamarion, Paris,1979,P10.

[2] . د: عبد الرحمن، بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار فاس للنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص69.

حلقة ضرورية من مجموع حلقات الفلسفة".[1] هذا يعني أن الفن هو نتاج الفكر فليس ثمة إبداع فني بدون تفكير.

الفكرة هي دائرة العمل ولقد كان الوجود هو وجهة نظر الإدراك البسيط في حين كانت الماهية وجهة نظر واتسمت بالاختلاف، والتميز والتوسط، وأصبح الفكر في دائرة الفكر الشاملة قد أصبح لامتناهيا. وبمقتضى هذا اللامتناهي الكامن في مفهوم الجمال وكذلك في الموضوع الجميل وتأمله الذاتي، فأنه مجال الجميل ينسحب من نسبية الأمور المتناهية ويرتفع إلى العالم المطلق للفكرة وحقيقتها.

ج-2 الجمال الطبيعي والجمال الفني او المثال:

1-الجمال الطبيعي:

يعتبر الجمال الطبيعي أول صورة حسن صور الجمال حيث تتجلى فيه الفكرة وهذه الأخيرة مطمورة في وسط خارجي حسي. إن الغرض من دراسة هيجل للجمال الطبيعي هو نفيه باعتباره جمال لا يعبر عن اللامتناهي ويرفع من مكانة الجمال الفني بوصفه هو الذي يعبر عن اللامتناهي والفكرة المطلقة. وبهذا ليكون الفن هو الجميل حقا.

إن جمال الطبيعة عند هيجل في أدنى مراتبه بالنسبة للجمال الفني بنفس الدرجة التي تقل بها الطبيعة عن الروح لأن هذه الأخيرة مصدر خلق الفن وذلك هو الفن الحقيقي الذي يحاول الإنسان من خلاله أن يتسامى فوق مستوى الواقع حيث يقول في هذا العدد إن المثال والمثل الأعلى للجمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون للشكل، لكن ينبغي أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال.[2] لأن التعبير عن الجمال يقتضي علوه عن الطبيعة والواقع.

رغم هذا إلا أن هيجل لم يهمل الجمال الطبيعي بل بحث فيه وفي سماته وخصائصه حيث انتقل انتقالا منطقيا من الطبيعة الجامدة إلى الطبيعة النائية إلى الطبيعة الحيوانية

[1] . هويمان، دني، علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1،1975،ص 15.
[2] . هيجل، المدخل الى علم الجمال فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2، 1988، ص13.

باحثا عن فكرة الجمال إلا انه لم يجد المثال بمعنى" أن فكرة الجمال في الطبيعة لا تتشكل تشكلا دالا على تصورها العقلي في الطبيعة".[1]

لقد قارن هيجل بين الجمال الطبيعي والجمال الفني بغرض تشخيص خصائص الجمال الطبيعي، فإذا أعجبنا بالحركة عند الحيوان فهي اعتباطية بينما الحركة في الموسيقى والرقص ليست اعتباطية وإنما منظمة.

أما فيما يخص الوحدة في الجمال الطبيعي غير مقصودة بينما في الجمال الفني مقصودة لتحقيق التناغم بين أجزاء العمل الفني، والوحدة في الجمال الطبيعي ضرورة تمليها طبيعة الأشياء والكائنات الطبيعية، بينما الوحدة في الجمال الفني ليست ظاهرة، وإنما غير مرئية ويدركها الفكر في عمق العمل الفني.[2]

يبقى الجمال الفني عند هيجل أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج الروح بينما هذا الأخير محكوم بالضرورة الطبيعية يقول هيجل" ما دام الروح أسمى من الطبيعة فان سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج الروح".[3]

يرى هيجل أن العمل الفني الذي يجسد الجمال ليس وليد الطبيعة بل هو إنتاج إنساني بحيث يلخصه في ثلاث نقاط أساسية هي أن" 1- أن الأعمال الفنية ليست منتجات طبيعية، وبل هي ابتكارات إنسانية.2- إنها توجد من اجل الإنسان، وتقتبس من العالم المادي. كما أنها تخاطب حواس الإنسان والفن يتصل على طريقته بالعالم الحسي لكن رسم الحد الفاصل بينهما صعب للغاية.3- إن العمل الفني يهدف إلى ماهية خاصة محايثة له".[4]

[1] . انظر: بسطاوسي، رمضان، فلسفة هيجل الجمالية، ص114
[2] . انظر، بسطاوي، رمضان، فلسفة هيجل الجمالية، ص115.
[3] . المصدر الاسبق، ص8.
[4] -Hegel, Esthétique, Premier volume, P55.

وتبقى الميزة التي تطبع عمل هيجل في المجال الفني هي التفرقة بين الجمال الطبيعي والجمال الذي يحدثه الإنسان، فما هو طبيعي ليس سوى تحصيل حاصل. أي انه موجود سلفا، فهو مرتبط بما هو حسي وبالدور الذي يقدمه كشيء عابر وزائل. لكن ما نتيجة الروح هو الذي يأخذ الطابع الجمالي. وقد مثل لذلك هيجل بالشمس كجمال طبيعي حيث يقول:" إذا تمعنا في محتوى الجمال الطبيعي، الشمس مثلا، سوف نلاحظ أنه يشكل لحظة أنية مطلقة وأساسية في الوجود وفي نظام الطبيعة في حين أن الفكرة الرديئة ليست سوى محض شيء عابر وزائل لكن لو ننظر على هذه الشاكلة إلى الشمس من وجهة ضرورتها والدور الأساسي الذي تلعبه في الطبيعة كلها، يغيب عنا جمالها، ونصرف عنه النظر، حتى لا نضع في عين الاعتبار سوى عن الروح وذلك بكونه نتاجا للروح يسمو على الطبيعة ذاتها".[1] إذا وهكذا يكون الجميل هو ما نتج عن الروح ليس ما هو نتاج الطبيعة على أساس أن ما هو طبيعي يؤدي دورا ضروريا. وبتأملنا لدوره الضروري الذي يؤديه بطريقة واحدة وبشكل مكرر يغيب عنا الجميل والجمال فيه. وهذا يقودنا إلى ربط الجمال بالروح، لان صفاء الروح هو الذي يدرك الجمال غير الطبيعي.

أما فيما يخص الفكرة إنها في الجمال الطبيعي تتحقق في الفردي الطبيعي المباشر وهو الفردي الذي لا يسعى إلى التعبير عن الداخلي في الخارج وإنما الخارجي يبدو كأنه لا صلة له بالداخل. بينما الفكرة في الجمال الفني تتحقق في الفردي الروحي.[2] وهذا هو الشكل الذي يطابق الكلية الحقيقية لمضمون الفكرة،لأن تشكيلات الروح في الإنسان أكبر وأغنى.

2-الجمال الفني أو المثال:

[1] -IBID,P10.

[2] . بسطاوسي رمضان، فلسفة هيجل الجمالية، ص120.

إن هيجل عندما أراد أن يتحدث ويوضح الجمال الفني تعرض لثلاثة نقاط أساسية وهي" المثال، العمل الفني بوصفه تحققا للمثال، ذاتية الفنان الخلاقة بوصفه مبدعا للجمال الفني".[1]

ما استفتح به هيجل حديثه عن المثال هو الفردية الجمالية والتي يقصد بها النفس التي تستطيع أن تظهر بتمامها وتعبر عما في داخلها في الفن. المثال عنده هو الواقع المستنبط من كتلة الخصوصيات والأشكال بحيث تتبدى الداخلية في هذه الخارجية والمعارضة للعمومية وتأخذ شكل الفردية الحية. ولقد كان هناك من الفلاسفة الذين عبروا عن المعنى الذي يقصده هيجل وهو شيلر في قصيدة له بعنوان" المثال والحياة".[2] وفيها يعبر عن المثال الذي يتجاوز الوجود الطبيعي المباشر المرتبط بالحاجات الوضعية. حيث أنه كان يرى أن المثال هو بلد الأرواح المتعذرة عليها الحياة في الوجود المباشر.

ومن جهة أخرى فان الفكرة العينية الكامنة الفطرية تحمل داخل ذاتها مبدأ نمطها الخاص بالظهور ومن ثم تشكيلها الحر الخاص بها وهكذا فان الفكرة العينية الحقة وحدها تطرح تشكيلها الحق وتطابق هذين الأمرين هو المثالي.[3]

مهما تنوعت أشكال المثال ألا أنه يهتدي في كل مكان وزمان إلى ذاته وهذا ما يعبر عن الجمال الحقيقي للمثال. وهو ليس كثرة متشتتة بل وحدة عميقة تتعين في الخارج. وهنا يتبدى لنا استفادة هيجل من شيلر في نظريته الجمالية لأن النفس الإنسانية لدى شيلر جوهرها الأساسي هو الحرية، والفردية الجميلة التي يعتمد عليها هيجل في تأسيس فهمه للمثال جوهرها هو الحرية، فلهذا ربط هيجل المثال بالحرية.

---

[1]. المرجع نفسه، ص ص122.123.
[2]. المرجع نفسه، ص124.
[3]. هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، ط1،2010، ص130.

يرى هيجل أن المثال يقوم على تصوير الطابع المثالي للأشياء ولا يقوم على تصوير الطبيعة كما هي ومعنى هذا تغليب الجوانب الروحية على حساب المظهر الحسي الخارجي، ولقد كان هيجل حريص على توضيح هذه المسالة لأنها عرفت اهتمام كبير من قبل فلاسفة عصره.

إن هيجل لا يقصر المثال أو الشعري على فن واحد مثل الرسم وإنما يطبق هذا على الفنون كلها حيث يمكن للرسم أن يعبر أيضا عن موضوعات شعرية كما يمكن للشعر أن يرسم أيضا مادام كل منهما ملتزما بالمثال. واعتبر هيجل الشعر أسمى الفنون وأكثرها تعبيرا عن المثال.

أما فيما يخص طبيعة العلاقة بين المثال والطبيعة ترجع إلى الجمال لدى الفنان وهذا ما يوضحه" الرسم الهولندي" رغم انه يقدم لنا تفاصيل الحياة اليومية للشعب الهولندي. إلا انه لا ينقلها كما هي وإنما يعيد خلق مظاهر الطبيعة، أي الموضوعات التي لا تستوقف انتباهنا في الحياة اليومية ويوظفها الفنان الهولندي، لتقدم لنا أشياء لا نستطيع رؤيتها أو ملاحظتها نتيجة لبساطتها ودقتها في الحياة اليومية".[1]

انطلاقا من هذا نجد انه هيجل يخلص إلى أن الفن يقدم لنا نفس الأشياء التي نرها في الطبيعة ولكنها مستنبطة من الداخل ولا يعرضها كما هي في الطبيعة وإنما يضفي عليها طابعا مثاليا وهذا الأخير يضفي قيمة على بعض الموضوعات التي تبدو تافهة ويعطيها صبغة جمالية، تجعلنا ندرك أبعادا جديدة.

يرى هيجل أن هناك بعض الاختلافات بين الفنون في علاقتها بالطبيعة لأن هناك فنون ذات طابع أكثر مثالية وبعضها اقرب للإدراك الخارجي وعلى سبيل المثال نجد النحت أكثر تجريدا في إنتاجه من الرسم. ويرفض هيجل أن يصور الفنان أي موضوع طبيعي ثم يضفي عليه دلالة مفترضة من عنده لأن الفنان حين يختار موضوعا من

[1] . المرجع السابق، ص127.

موضوعات الطبيعة فهو لا يختاره كما وبذاته وإنما من خلال المضمون الروحي الذي يعبر عنه.

والنقطة الثانية التي تعرض لها هيجل هي تعيين وتحقق المثال حيث انطلق من تحديد مقصوده من الإله، فالله عنده ليس متعاليا عن الوجود الإنساني، وإنما محايد له، أي أنه يقول بفكرة وحدة الوجود، ولذلك فهو يرى أن الروح المتجسد في الواقع الفعلي يعبر عن الإلهي. فيفضل مفهوم وحدة الوجود يرى هيجل في الطبيعة والوجود تعينا جوهريا للإلهي. ويصبح هذا الإلهي في متناول الحدس وهنا يبدأ الملكوت الحقيقي للفن المثالي، الذي يصوره الجوهر الإلهي والذي هو الوحدة والكلية في الأقسام الموجودة في الوجود.

وما دامت الحياة الإنسانية تعبيرا عن الإلهي وتشكل المادة الحية للفن والمثال هو تعبيرها وتمثيلها. واستطاع الرسم والنحت بأن يمثلا الإلهي في وجوه مختلفة أي أن" الفنان وهو يصور القدسين في متاعبهم وآلامهم يحافظ على جلالهم الدائم".[1]

ويبقى الإنسان عند هيجل المركز الحقيقي للمثال حيث يمثل الحاضر واللاتناهي الفرديين وهنا ينشأ التعارض الذي يريد الفن أن يصوره بين الحياة الإنسانية والمحيط الخارجي أي أن الفن يصور النشاط الإنساني الذي ينتج عن احتكاكه بالمحيط الخارجي. ومعنى هذا أن الاتصال الذي يحدث بين الإنسان ككلية ذاتية متميزة وبين العالم الخارجي هو الذي ينشئ الواقع العيني، الذي يشكل مضمون الفن.

وما دام العمل الفني عند هيجل نتاج للروح فلابد أن تكون هناك ذاتية خلاقة التي تشكله متمثلة في الفنان وقد حللها في ثلاث نقاط أساسية وهي العبقرية والإلهام وموضوعية هذا النشاط الخلاق لدى الفنان ثم معنى الأصالة لدى الفنان والمتمثلة في المركب الذي يجمع بين العبقرية وموضوعيه التمثيل الخارجي عن الحقيقة الباطنية.

[1] . انظر: بسطاوسي رمضان، فلسفة هيجل الجمالية، ص132

ج-3 موقع الفن من النسق الهيجلي:

انطلاقا من صعوبة تقسيم الفلسفة إلى أجزاء لأنها مرتبطة داخل نسق يرى هيجل أن من المستحيل تقديم صورة عامة عن الفلسفة ويبقى التقسيم الذي نقدمه يبقى استباق، لأننا نفترض أن الفكرة تصبح الفكر الذي يتحد مع نفسه في هوية مجردة. وإنما أيضا في النشاط الذي يضع نفسه في معارضة ذاته ليكون له وجود بذاته، ويكون مع ذلك مستحوذا على ذاته تماما عندما يكون في هذا الأخر.[1]

كما يمكننا معرفة موقع الفن انطلاقا من الأقسام الثلاثة الفرعية لفلسفة هيجل والمتمثلة في علم المنطق وفلسفة الطبيعة وفلسفة الروح. رغم أن هذه الأقسام الثلاثة تدرس موضوعا واحد وهو الفكرة الشاملة.

أ-المنطق:

أن المنطق حسب هيجل هو" علم الفكرة المحض".[2] وفي الموسوعة نجده يعبر عنه" هو علم الفكرة الخالصة، بمعنى أنه علم الفكرة وسطها الفكري الخالص "[3] ويعرفه أيضا بأنه علم الفكر بقوانينه وأشكاله المتميزة بيد أن الفكر كفكر لا يشكل سوى الوسيط العام، أو الوضع الكيفي الخاص، الذي يضفي على الفكرة ما يجعلها تتميز بأنها منطقية. الفكرة المطلقة هي الحقيقة المطلقة إنها التعريف الأخير الكامل والكافي للمطلق أو الله وهو أيضا" التعريف الأخير الكامل للكون"[4] فالله هو فكر الفكر أو الهوية المطلقة للذات والموضوع، وحين ننظر إلى الكون على انه نسق من المادة تحكمه قوى وتسيطر عليه أسباب.

يعتبر المنطق هو من يقود الفلسفة الهيجلية إذ ينبغي أن نفهمه على أنه سستام التعين للفكر حيث يزول التعارض بين الذاتي والموضوعي، حيث يعني المنطق عنده العلم

---

[1]. هيجل، موسوعة العلوم الفلسفية، ترجمة د: إمام عبد الفتاح إمام، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،1985، ص75.

[2]. فتحي المسكيني(منطق هيجل تساوق البدء والأبد في انطولوجيا الكلي) مجلة العرب والفكر العالمي العدد15-16 خريف1991. مركز الانماء القومي،ص175.

[3]. المصدر السابق،ص79.

[4].د: إمام عبد الفتاح إمام، هجليات، المجلد الثاني من الدراسات، ص403.

الإلهي" وهو عبارة عن تفكير المطلق في ذاته أو كما يعبر هو عنه انه يعني الفلسفة النظرية..... وهو يعني علم البحث في الحقيقة وليس بحال من الأحوال علم البحث عن الحقيقة".[1]

وهذا يعني أن هناك اختلاف بين ميدان البحث في علم المنطق كما يفهمه هيجل وبين ميدان البحث في المنطق بمعناه التقليدي الذي كان علم البحث عن الحقيقة البشرية أو الإنسانية. في حين أن المنطق عند هيجل هو العلم الإلهي.

ويقول هيجل عن معرفتنا بالحقيقة باعتبارنا موجودات متناهية والحقيقية لامتناهية بإن الفكر وحده هو القادر على أن يجعلنا على اتصال دائم بالحق وبالموجود والأسمى لأنه الوسيط العام أي أن الفكر وجود، والذات هي الموضوع،لان بينا لنا في المنطق أن الموضوع في حقيقته ذات.

إن رؤية هيجل للمنطق على أنه علم الفكر الخالص للمطلق قبل خلقه الطبيعة وخلقه أي عقل فردي متناه اكتشف بأنه لا يمكنه التحدث عنه بهذه الكيفية إلا إذا" جعل المنطق يمتزج بالوجود ويخالط الكثرة، وينتقل في الطبيعة ومن خلال التاريخ إلى التحققات العينية المختلفة كالدولة".[2]

يرى هيجل أن مضمون الفكرة المطلقة هو نسق المنطق الذي يبلغ الآن نهايته أي أن كل مقولة تتضمن في ذاتها صراحة جميع المقولات السابقة مدمجة في حدتها." الفكرة المطلقة بوصفها أخر مقولة بوصفها التوفيق المطلق بين المختلفات تشمل في داخلها على جميع المقولات السابقة أعني على المنطق كله".[3]

والمنطق عند هيجل هو الوصف الوجودي لتحرر الوجود حتى يتسنى لنا التحرر من الفكرة المطلقة(الشاملة) وفي هذا يقول هيجل" أن الفكرة في المنطق تفهم على أنها لا تشمل إلا ما يعتمد على التفكير وما يظهر التفكير إلى الوجود وفي هذه الحالة تصبح

[1] . يحي هويدي، ما هو علم المنطق،النهضة العربية، القاهرة، ط1،1966، ص25.
[2] بسطاوسي رمضان، فلسفة هيجل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،1991، ص38.
[3] . إمام عبد الفتاح امام،هجليات، المجلد الثاني من الدرسات404.

الأفكار أفكارا خالصة، ويجد العقل نفسه في بيته، ومن ثم يجد نفسه حرا لأن الحرية تعني أن الشيء الأخر الذي تتعامل معه هو ذات ثانية حتى انك لا تترك أبدا الأساس الخاص الذي تقف عليه بل تشرع لنفسك وتضع قانونك الخاص".[1]

ويتوقف صدق وحقيقة مقولة على مدى تطبيقها في مجال معين فيرى هيجل" أن المقولة لا تكون صادقة إلا إذا طبقت على موضوع معين أما بدون هذا التطبيق فسوف يكون البحث في صدقها بحثا لا معنى له".[2]

إن هيجل ينظر لمشكلة المنطق على أنه يختبر صور الفكر فيما يتعلق بقدرتها على إدراك الحقيقة وصورة الفكر عنده تعني المنهج أو الضرورة. ولإدراك الحقيقة يرسم هيجل صورتين الأولى التي تعتمد على التجربة، والثانية هي صورة الفكر النظري.

ب- الطبيعة:

أن فلسفة الطبيعة تدرس أشياء موجودة بالفعل مثل المادة والنبات والحيوان وفلسفة الروح تدرس أشياء فعلية موجودة في العالم مثل عقول الناس، المؤسسات البشرية، الدين، منتجات الفن، الفلسفة فهيجل يستنبط فكرة الطبيعة حيث إذا كان يتجلى لنا أنه في داخل الطبيعة يستنبط الحيوان من النبات فإن الذي يقوم به فعلا هو استنباط فكرة الحيوان من فكرة النبات. وفي فلسفة الروح إذا كان يبدو لنا انه يستنبط المجتمع المدني من الأسرة والدولة من المجتمع المدني فإما يقوم به هو استنباط أفكار هذه الموضوعات.

إن هيجل يستنبط فكرة الطبيعة وليست الطبيعة ذاتها" ليست فلسفة الطبيعة لدى هيجل ميتافيزيقا للطبيعة بل ميتافيزيقا لعلم الطبيعة أي ميتافيزيقا لمجموع المعرفة البشرية للطبيعة ".[3] ومعنى هذا أن هيجل عندما يدرس أي شيء فهو يدرس الأفكار الكلية. على سبيل المثال عندما يدرس الطبيعة والفن والروح فهو يدرس فكرة الطبيعة أو فكرة الفن،

[1] . هيجل، موسوعة العلوم الفلسفية، ص102.
[2] . المرجع السابق، ص40.
[3] . هيبوليت جان، مدخل إلى فلسفة التاريخ عند هيجل، ترجمة انطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1969، ص08.

وهو يستنبط هذه الأفكار من الفكرة الشاملة، ويطلق على نسقه الفلسفي كلمة" الأفكار".[1] أو المقولات الشاملة.

فلسفة الطبيعة لا يمكن لها، أن تحاول استنباط الوقائع والأشياء الجزئية وإنما هي استنباط الكليات وحدها، إنها لا تستطيع أن تستنبط هذا النبات، ولكنها تستنبط النبات بصفة عامة. حيث يرى هيج أن التفصيلات الجزئية في الطبيعة تحكمها الصدقة والهوى لا العقل فهي تفصيلا معقولة واللامعقول هو على وجه الدقة مالا يمكن استنباطه، إذ من الخطأ أن نطلب من الفلسفة أن تستنبط هذا الشيء الجزئي.

إننا ننظر إلى الطبيعة في مذهب هيجل بمعنى ما على أنها لامعقول أو خلو من العقل لأن الفطرة هي العقل، والطبيعة هي ضد الفكرة فالطبيعة من ثم غير عقلية، ولما كانت المعقولية هي نفسها الضرورة، فان الطبيعة لابد أن يحكمها ما هو مضاد للضرورة واقصد بذلك الصدقة.

أن هيجل يأخذ بوجهة النظر سواء كانت صوابا أم خطأ التي تقول إن الأشياء الجزئية لا يمكن استنباطها، وأن الطبيعة تحكمها الصدفة والهوية وأن عليه فحسب أن يستنبط الأجناس الكلية وحدها في الطبيعة والروح. وهو يرى أننا لا يمكن أن نتوقع استنباط لأنواع الطبيعة كلها لأن الطبيعة هنا تنمو بوفرة بالغة وتتكاثر تكاثر أعمى بغير مبرر ويضع المبرر تماما, أوالعلة العاقلة وسط صورالاضطراب الامتناهي التي تحدث في الطبيعة [2]. الطبيعة هي النقيض في المثلث الذي يتألف من الفكرة المنطقية والطبيعة والروح, ومن ثم فالطبيعة هي ضد الفكرة ,أنها الفكرة, وقد خرجت من ذاتها إلى الأخر, أو حيث تكون غربة ذاتية ولما كانت الطبيعة تعارض الفكرة على هذا النحو, ولما كانت الفكرة هي العقل, فإن الطبيعة هي إذن ألا عقل أو ألامعقول.و الطبيعة هي أيضا لحظة الجزئية التي سمحت لها الفكرة أن تخرج من ذاتها.

---

[1] . بسطاوسي رمضان، فلسفة هيجل الجمالية، ص42.
[2] إمام عبد الفتاح إمام، هجليات، المجلد الثاني من الدراسات، ص422.

إن الفلسفة الطبيعة تبدأ بمقولة المكان الفارغ, فالمكان في الطبيعة عدم تجريد وفراغ كاملين, نتحدث عن المكان كجزء من مثلث ضلعاه الآخران الزمان والمادة, وهو الحد الأدنى في الطبيعة, أما حدها الأقصى فهي نهايتها انتقالها الروح حيث تعود الفكرة الشاملة. المكان نقيض الفكرة, إنه نقيض القضية, يسير في سيرورة من العمليات إلى أن يعقل ذاته. حين بلوغه الكائن الحي الذي يعتبر نهاية فلسفة الطبيعة هذا الكائن المستنبط من النبات. تقدم لنا الطبيعة مثلثا لثلاث مراحل تدرس على النحو التالي:

1. الآليات أو الميكانيكا.
2. الطبيعيات أو الفيزياء.
3. العضويات.

ج- فلسفة الروح:

تشكل الروح وحدة الفكرة والطبيعة, فالإنسان من ناحية جزء متكامل من الطبيعة فهو الحيوان, وهو الوجود مادي خارجي يخضع لسيطرة القوانيين الطبيعة وهو من ناحية أخرى, وجود روحي, أو كائن حي عاقل ذو فكر خالد وهو جزء من الطبيعة, إنه وجود مادي محسوس, ووجود روحي.

الروح ليس شيا معطى يمكن فصله عن الأشياء, بل أن الروح في حقيقته هو تاريخ الروح نفسه[1]، أن الروح ستتعرف على ذاته في كل شيء في السماء والأرض.

ومادام الروح دائما فكر كان في البداية مجردا وعاما وكليا وهو يحاول بلوغ وعيه بذاته, ولهذا يبدأ بالأفكار المجردة ومنها ينتقل إلى ما هو أغنى وأكثر تعينا, لذلك فإن حقيقة الروح ليست حقيقة خاصة بشيء, وإنما تطور الحقيقة لا يكتمل إلا باكتمال فلسفة الروح.

إن الروح هي المرحلة الأولى يكاد يكون غارقا في الطبيعة لذلك يتخذ منه موضعا للتأمل. إذ أن الطبيعة تكون غير مدركة بعد أن تكسب وجودها من خلال الروح

[1] المرجع السابق , ص 45.

الامتناهي, ولذلك تظل الطبيعة عقبة أمام الروح, أو تحديدا له يحول بينة وبين الامتناهي ولهذا تبقى الروح في هذه المرحلة متناهية.

في المرحلة الثانية نجد الروح متناهيا ويسعى إلى الامتناهي ويتسنى ذلك عن طريق تجاوز حاجز الطبيعة والعودة إلى الذات حيث الوجود للذات مقتصر على الكائن الحي الواعي. باعتباره موجود متناهي يعيش عملية التحول الامتناهية وتعتبر هذه المرحلة الانتقال من "الفردي إلى الكلي"[1]

وفيما يتمثل في المرحلة الثالثة في تطور الروح نجد اللامتناهي هو القوة التي يرفع المتناهي نفسه بها، ويتجاوز حالته باستمرار إلى حالة أرقى. ويمثل المتناهي السلب الذي يدفع اللامتناهي إلى التموضع في الإنتاج الفني والديني والفلسفي.

ينقسم البحث في الروح على قسمين هما الروح المتناهي وبدوره ينقسم إلى الروح الذاتي والروح الموضوعي، أما القسم الثاني هو الروح اللامتناهي والذي يوجد في المرحلة الثالثة في الروح المطلق.

1.الروح الذاتي:

ينظر إلى العقل البشري في هذه المرحلة على أنه عقل الذات الفردية، يشرح هيجل في هذه المرحلة كيفية تمايز الروح داخل ذاته وكيف يضع الأنا نفسه في تقابل مع نفسه ويتخذ من نفسه موضوعاً لذاته[2]. ويناقش هذه الأفكار من خلال ثلاثة موضوعات رئيسية هي: الانثروبولوجيا وظاهريات الروح وعلم النفس.

إن تنوع هذه الموضوعات يبين لنا بأن الروح الذاتي يظهر على مستويات مختلفة والتي تمثل فترات ضرورية في النمو الجدلي لتصور الروح.

[1] نفس المرجع , 47
[2] أنظرك بسطاوسي رمضان، فلسفة هيجل الجمالية.، ص48.

2. الروح الموضوعي:

في هذه المرحلة تبدأ الروح في الخروج من ذاتها إلى الآخر فإذا كانت "الفكرة بصفة عامة تصبح في تخارج وهي بذلك تخلق عالماً موضوعياً وخارجياً لكن هذا العالم ليس هو عالم المادة الجامدة وإنما هو عالم الروح إنه عالم التنظيمات أو المؤسسات الروحية وهي تنظيمات القانون، والأخلاق والدولة"[1].

يظهر حديث هيجل عن الروح الموضوعي من خلال حديثه عن القانون وقوعد السلوك والحياة الأخلاقية. ويدرس في الروح الموضوعي الذات الكلية حين تتموضع في مؤسسات موجودة في الواقع حيث يدرس الأسرة ثم الأمة. ويتم هذا: عن طريق الوعي الذي يحقق هذا الاندماج ويطلق عليه هيجل روح الأمة"[2].

3. الروح المطلق:

الروح المطلق هو إتحاد الروح الذاتي والروح الموضوعي، حيث يصبح الروح حراً حرية مطلقة لا متناهياً وعينياً. وتمثل الروح المطلق الروح البشري على نحو ما يتجلى في الفن والدين والفلسفة. وهذا القسم من مذهب هيجل يحتوي على "علم الجمال وفلسفة الدين"[3]، والروح المطلق هو مركب الروح الذاتي والروح الموضوعي. وفي الفلسفة تكتمل عودة الفكرة إلى نفسها لأن الإنسان صاحب الفلسفة هو أقصى وأعلى تجعل للعقل أو الفكرة في العالم.

كما يمكننا أن نقول أن للروح المطلق درجات ثلاث وهي الفن والدين والفلسفة، حيث يعتبر الفن عند هيجل أولها لأنه تعبير عن الحقيقة ويتخذ شكل التمثيل الحسي.

إتضح مما سبق موقع الفن من فلسفة هيجل بشكل عام حيث بينا أن الفن ينتمي للروح المطلق وهو جزء من التركيب الجدلي العام الذي يعرضه هيجل لمسيرة الوعي البشري نحو الحقيقة.

---

[1] إمام عبد الفتاح إمام، محليات، المجلد الثاني من الدراسات، ص434.

[2] المرجع الأسبق، ص49.

[3] المرجع الأسبق، ص435.

إن هيجل وبفعل سعيه إلى الروح المطلق لكشف ظواهر الوجود رأى أن مهمة الفن " الكشف عن الحقيقة المطلقة"[1]، وهو في الوقت ذاته سعي لكشف التعميمات بوصفها منظومة متوارثة في الأداء الجمالي التي تضمنت فهم الكليات ومنها وجود أنظمة تختزل الوجود في رموز ذهنية من خلال إدراك المتشابها وصياغتها في قوالب كلية لتحمل على الموجودات بوساطة مادية سواء أكان ذلك الوسيط لفظي أم شكلي بمعنى أن ذلك الكشف عن الحقيقة المطلقة لا يتم التعبير عنه إلا بشكل مادي محسوس.

[1] هيجل، فكرة الجمال، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ط2، 1981، ص 21.

الفصـل الرابع:

النظرة الفلسفية للفن في مرحلة ما بعد هيجل

المبحث الأول

الرؤية النتشوية للفن

أ. الرؤية النتشوية للفن.

إن المتتبع لفلسفة نيتشة سيلاحظ أن الفن بلا شك يحتل الصدارة لأن فلسفته تستدعي الفن بشكل قوي إلى حد الذي يجعله يقول"وفي هذا الكتاب ذاته تتردد عبارة صعبة بمقتضاها لا يجد العالم تبريره سوى ظاهرة فنية أو جمالية "[1] كما يضيف قائلا في مكان أخر "لأن كل حياة تقوم على المظهر والفن والوهم وزاوية النظر والمناظرية والخطأ "[2] إذن الفن عنده حسب قوله هو النشاط الميتافيزيقي بامتياز.

الفن صنع للمظهر تمثيلا للحياة, والمظهر هو الحقيقة لأنها لا يمكن أن تقوم سوى كمظهر. الفن يتعدى كونه مجرد نشاط خاص بالفنان ليتحول على يديه إلى مناظر للحياة. يتبنى نتيشه مفهوم للفن يخرج من حدود الدائرة الجمالية, ويتحول إلى نشاط ميتافيزيقي أكثر منه نشاط خاصا بالفنان وحده. فإذا أمكن تجاوز الميتافيزيقا فلا يكون ذلك سوى بواسطة الفن الذي يصوغ ميتافيزقيا جديدة هي إثبات للحياة, واحتفال بها عوض الميتافيزقيا القديمة التي قامت على نفيها لصالح ما يتجاوزها أي لصالح العدم وإرادة العدم أي إرادة إنكار ونفي الحياة.

من هذا المنطلق نرى أن الفن مشروع لتجاوز الميتافيزيقا لأنه هو نفسه يحل محلها كنشاط ميتافيزيقي يقوم بالقضاء على العدمية. إذا الفن مفتاحا لإستراتجية نتيشه الفلسفة الرامية للقضاء على العدمية. تقوم هذه الإستراتجية على آلية القلب بحيث تعيد الاعتبار إلى ما تم نفيه, والغاية من قلب الأفلاطونية هي العودة إلى المنسي إلى الحسي والشهوية إنه تبجيل لإرادة النفي في المصطلح النيتشوي لا تحيل الأفلاطونية والسقراطية والمسيحية إلى إتجاهات فلسفة أو إلى مشارب عقائدية.

نظرية نتشيه في الفن تتعارض مع وجهة النظر الرومانسية فهو لا يجد أساساً للفن في ذاته الفنان وهو ما درجنا على تسميته بالإبداع والخلق إن استبعاد الذاتية ضرورة

---

[1] نتيشه, فريدريك, مولد التراجيديا., ترجمة شاهرة حسن عبيد, دار الحوار للنشر والتوزيع, دمشق, ط 1, 2008, ص 16

[2] نفس المصدر, ص 17

تفترضها مجاوزة الميتافيزيقا قائمة على مبدأ الذاتية. من يبدع في الفن ليس الفنان، بل هو الحياة نفسها. ولكن ليس الحياة المنحطة المتقهقرة، بل الحياة القوية وجوهرها إرادة القوة التي تخترق الفنان، فيتلبس بلبوسها، وينطق بلسانها كلما نأي الفنان عن ذاته، وإرادة القوة صار أقرب إلى المفهوم الحقيقي للفن. فالرومانسية قد تتطلب من الفنان تقمص الطبيعة، والتغني بها ولكنه في هذا التقمص وهذا التغني لا يفارق ذاتيته. فالفن الذي تحركه إرادة القوة هو الأقرب إلى الروح المأساة. وهنا يعود نيتشه إلى المأساة الإغريقية من حيث إنها التمثيل الأسمى للفن وكان ازدهار روح المأساة عند الإغريق قبل مجيء السقراطية وأدت المأساة لصالح الجدل. وهذا الأخير هو أول أعراض المرض الذي بدأ ينخر عظام الثقافة اليونانية.

يقابل نيتشه بين الصحة والمرض وبين القوة والانحطاط. إن الجدل في السقراطية عرض وإرهاص للإمراض التي بدأت تدب في جسد الثقافة اليونانية، وتراجع لمظاهر الصحة والعافية المتجسدة في المأساة. الجدل تعالى على الحياة وتوحيد لأضدادها وحل لتناقضاتها فإن كانت تلك هي الأصول الرومانسية التي فتح نتشيه من خلالها حواراً جذريا مع البنية الميتافيزيقية للفكر الغربي فلأنها تفتح لأول مرة منذ الإغريق فرصة للتفكير العميق فيما هو حي[1].

تصور نتشيه للتراجيديا:

إن "مولد التراجيديا من روح الموسيقى" العمل الأول لنيتشه فيه يعلن عن تصوره الأساسي للفن والفكر والتاريخ وهو تصور شكل الهيكل الثابت لكل فكرة من البداية إلى النهاية، فرغم تعرض بعض أفكاره للتطور والتعديل شأنه شأن أي مفكر وفيلسوف. إلا أن التصور العام بقي كما رسمه في مؤلفه الأول[2].

[1] George gordert: Nietzc critique des valeures chrétiennes, paris Beauchesne, 1977,p117.
[2] Eugen fink: la philosophie de netzshe, traduit par H.hildendend et lindenderge, les éditions de minuit, paris, 1965,P40.

كلمة التراجيد ليست غريبة على الأسماع فقد شاع استعمالها عند الكثير من الناس وهي ترد باستمرار في سياق اللغة الصحافية للدلالة على الحوادث المفزعة التي تثير الرعب في نفس الإنسان كأن نعبر عن انهيار مسكن على ساكنيه أو تحطم مركبة براكبيها إلى غير ذلك من الحوادث بأنها "تراجيديا مرعبة أو مأساة حزينة"[1]. أما نتشيه فإنه يرفض كل هذه المفاهيم العامة، وحتى المفاهيم الفلسفية القديمة التي وضعها الفلاسفة اليونان ذاتهم ويعلن بعبارة فاصلة: " أنا أول من أكتشف التراجيدي"[2]. فموضوع وماهية وأصل التراجيدا الإغريقية حسب اعتقاده حتى وإن درست وتم تناولها فإنها لم تبحث بشكل جدي وأصل[3].

وقبل أن نقوم بتحديد تصور نيتشه لمعنى التراجيدا، تجدر بنا الإشارة إلى الأصل اللغوي لهذه اللفظة التي يتم تعريبها كما هي أو يتم ترجمتها بكل مأساة. فكلمة تراجيديا في أصلها اليوناني مركب من جزئيين هما: تراخس التي تعني العنزة وأوديا التي تعني الأغنية وبتركيبهما ينتج المعنى التالي: الأغنية العنزية[4]. وذلك أن حيوان العنزة أو التيس كان شائعا في عملية التضحية عند اليونان القدامى قبل تأسيس آلهة الأولمب[5].

إن العلاقة بين العنزة والتراجيديا كفن أدبي ومسرحي عند اليونان القدامى تتمثل في أنه كانت تقام منافسات مسرحية احتفالية، والفرق المسرحية الفائزة تجازي بعنزة. وهناك تفسير أخر يقول إن أفراد الكورس أو الجوقة التي تنشد في المسرحية كانوا يلبسون ثياب من جلد الماعز[6].

---

[1] ولترتسيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، 1984، ص27

[2] Michel haor:Nietzsche et la mét aphysique,édition Gallimard1993,p221

[3] Frie drich Nietzsche lanaissance de la tragédie,traduit par Genevie bainquis éditions Gallimard,1942,p49

[4].لطفي، عبد الوهاب يحي، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار النهضة العربية، بيروت ،ص194

[5] Michel haor:Nietzsche et la mét aphysique p222

[6] المرجع السابق، ص ص 194، 195.

التراجيديا هي جنس أدبي وفني، ومن عناوين أشهر المسرحيات يمكن أن نلاحظ أن موضوعها مستمد من الأساطير اليونانية القديمة وهذا ما عبر عنه أحد شعراء المسرح التراجيدي عندما قال: "إننا نعيش على فتات مائدة هوميروس"[1]، بمعنى أن كل ما هو تراجيدي يتخذ من الأبطال وأنصاف الآلهة موضوعا له. لذا يجب الاعتراف بالقيمة الكبرى للميتولوجيا اليونانية لأنها ساهمت بقوة في تشكيل الهيكل الذهني للإنسان اليوناني في المراحل الأولى من تاريخه الحضاري فالأسطورة ليست قصة تحكى على سبيل التسلية والترفيه، بل كانت عند الفرد اليوناني تدل على ما يدل عليه أي حدث يومي في حياته وبالتالي فأقبح شيء نقوم به إزاء هذه الساطير اليونانية القديمة هو السخرية منها مثلما يفعل الميتافيزيقيون اللاحقون. ويقصد نيتشه هنا طبعا رجال الدين خاصة المسيحيين منهم الذين شنوا هجمات على الوثنية اليونانية، ومنه فالاسطورة بالنسبة لنيتشه مثلما أشرنا على ذلك سابقا عند الحديث عن هوميروس تمثل الحيز المنير والمشرق في حضارة اليونان وما عدا هذا الحيز الخلاق مجرد أماكن الظل العتمة والظلمة[2].

يقول نتشيه: لا يسعنا أن نصف هوميروس بالروعة والسمو لأنه ما خلفه من أناشيد وأشعار تعتبر المادة الأولية والخامة لكل الأعمال التراجيدية الأصلية[3].

إذا كانت الأسطورة هي مادة المسرحية التراجيدية فإنها تقدم في صيغ وأشكال متعددة منها الشعر والتمثيل والموسيقى، وهذا العنصر الأخير يمثل الأهمية القصوى في المسرحية والحياة بأكملها لأنه" ...دون الموسيقى تغدو الحياة خطأ..... الإله نفسه يرتل الأناشيد"[4]. وكل هذه الأشكال المختلفة تجعل المسرحية التراجيدية جامعة لضروب فنية متعددة[5]، والمبدأ والمبدأ الجامع بين هذه العناصر السابقة (الأسطورة، الشعر، الموسيقى) هو النزوع الإحساسي والانفعالي، أي الاندفاعات الشعرية العارمة غير خاضعة لرقابة العقل

[1] المرجع نفسه، ص 202.
[2] نتشيه فريدريك، إنسان مفطر في إنسانيته، ترجمة محمد الناجي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ج1، 1998، ص145.
[3] نتشيه فريدريك، مولد التراجيديا، ص96.
[4] نتشيه فريدريك، أفول الأصنام، ترجمة حسان بورقية ومحمد ناجي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص14
[5] الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر نيتشه، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 208، ص155.

وحدود المنطق. فهناك تناسب طردي بين الإحساس والتراجيديا، أي كلما نظر الإنسان إلى الوقع من زاوية نزوعية وشعورية نما وتفتق إحساسه التراجيدي والعكس صحيح[1]. وهذا ما جعل نيتشه يكتب عبارة باللغة الفرنسية وليس بالألمانية قائلاً: "الحياة هي تراجيديا بالنسبة للذين يحسون، وكوميديا بالنسبة للذين يفكرون[2]".

وما نخلص إليه مما سبق أن الوسط الملائم لكل ما يتصل بالتراجيديا هو الجانب اللامعقول للإنسان. فلا يجب أن نطلب من التراجيديا أن تقدم لنا ما هو معقول وواقعي أو ما هو صحيح بالمعنى المنطقي، فالشاعر التراجيدي هو الأخ بالرضاعة للكذب، أو كما يقول هوميروس " إن الشعراء لكذابون كبار[3]".

لكن هذا لا يعني أن نيتشيه يجعل للتراجيديا الإغريقية قطبا واحد فقط بل هو يجعل لها قطبين مختلفين وقد عبر عن هذا الأزدواج باسم ديونيسوس وأبولون وهو أزدواج يفيد التعارض بين الصوفي الذوقي والعقلي البرهاني بين الشعوري المنير واللاشعوري المظلم، بين الإرادي والمنطقي، وبين المقيد المحدد والمتحرر الطليق[4]. فالديونيسوسي يعبر عن اللذة والألم، الفرح والرهبة ويعبر عن ذوبان الإنسان في الطبيعة. أما الأبولوني فهو يحرر الإنسان من كل اندفاعاته المتوحشة ويجعله متوازنا ومنسجما. ومن هذا التقابل نلاحظ التناقض بين نوعين من المنطق أو صورتين من التفكير هما: النمط الغريزي القائم على المخاطرة والإقدام والذي يتجسد في الرقص والموسيقى والمسرحية. والنمط الثاني هو النمط التأملي الهادئ، والتفكير العقلي القائم على الحوار المنطقي والتريث الفلسفي[5].

إن التراجيديا كعمل فني مسرحي هي إذن وليدة قوتين هما القوة الديونسيوسية

---

[1] نتشيه فريدريك، ما وراء الخير الشر، ترجمة محمد بن صالح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2005، ص87.
[2] Friedrich Nietzsche, Fragments posthumes,p364.
[3] نتشيه فريدريك، العالم الجذل، ترجمة سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2001، ص126.
[4] حنفي حسين، مقدمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2000، ص217.
[5] عويضة كمال محمد، فريدريك نيتشه، نبي فلسفة القوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص13.

المنتشية والأبولونية الحالمة.

إن فن المأساة حسب نيتشه يعبر عن أهم سؤال للفلسفة وهو السؤال المرتبط "بمعنى الوجود"[1]، فلإنسان اليوناني اكتشف شيئا مهما متعلقا بحقيقة الحياة وهذه الحقيقة هي الوجود شيء رهيب وعبثي[2].

بمعنى أن التراجيدي مرتبط بالإحساس المرعب لكن هذا الرعب لا يعني التخلي عن الحياة والانصراف عنها بقدر ما يعني تحمل المعاناة باعتبارها لذة، فالتراجيدي بالمعنى النيتشوي هو ضد الاستسلام والاعتزال[3]، هذا وإذا كانت الحياة تتصف بهذه الصفاة المرعبة، فإن نيتشه كان يهدف إلى تبرير طبيعة الوجود هذه. ولم يجد سوى الفن كوسيلة لهذا التبرير، في حين أن الدين والفلسفة بمعناها التأملي النظري وحتى الخلاق لا تستطيع تبرير الحياة بصورة ملائمة لأن هذه الفروع الثلاثة من المعرفة تشترك في خاصية واحدة وهي العقلنة[4]. في حين أن التبرير الملائم للحياة يكون بقبولها كما هي وفي صورتها المرعبة والقطيعة ويتم ذلك عن طريق إيجاد فضائل وآلهة أرضية تتشبث بالحياة رغم مرارتها وليس مثلما يفعل الإنسان الديني والنظري والأخلاقي وهذا ما نلاحظه في الأشعار الهوميرية.

إن الفن التراجيدي هو ذلك الفن الذي يقول نعم لكل ما هو إشكالي وفضيع. أنه يعلم الإنسان عدم التوقف أو العودة على الوراء، والوسيلة التي يمكن أن تحقق ذلك هو الفن لأنه تجاوز للواقع كما هو موجود. لأن الحياة لا تكون ممكنة إلا بفضل أوهام الفن. فنحن نملك الفن بهدف ألا نموت من الحقيقة[5]. هذا هو السبب الذي جعل نيتشه يعتبر الفن هو

---

[1] دولوز جيل، نيتشه والفلسفة، ترجمة اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 2001، ص28.

[2] صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، دار المعرفة الجامعية، 2001، ص 167.

[3]

[4] يسري ابراهيم، نيتشه عدو المسيح، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1990، ص58.

[5] غراتييه جان، نيتشه، ترجمة: علي بو ملحم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروتن ط1، 2008، ص ص 101، 102.

أحسن وسيلة لمواجهة هذا الوجود المأساوي والغامض والمستغلق على فهم الإنسان. والأسئلة التي تطرحها التراجيديا هي أسئلة لا يجاب عنها بمنطق العقل لأنها معضلات[1].

التبرير العقلي للحياة غير ممكن إلا بالجانب الفني لأن الفن يحبب للإنسان من خلال القيام بعملية احتيال ومكر وخداع، أي تزوير حقيقة الحياة لكي تصبح مقبولة لدى الإنسان ويشعر بالانجذاب إليها.

الإنسان التراجيدي يقبل على الحياة رغم كل ما فيها من مظاهر القسوة بل الفن التراجيدي يجعل الحياة تستحق أن تحيا بفضل هذه القسوة ذاتها[2].

إن الهدف من الفن التراجيدي حسب نيتشه هو رفض المدلول الأخلاقي للحياة وبهذا الرفض فقط يمكن الحديث عن قيام الفن التراجيدي أو النظرة المأساوية للحياة وهذا ما استطاع سوفيلكيس أن يبلغه لنا عن طريق شخصية أوديب فرغم الخطيئة التي ارتكبها والعذاب الذي عاشه بقية حياته إلا أن صورة أوديب بقيت في أذهان اليونان وحتى غير اليونان إلى يومينا هذا. لأن "الرجل النبيل لا يرتكب إثما ومن خلال أعماله يمكن تدمير كل القوانين وكل النظام الطبيعي بل كل عالم القيم الأخلاقية[3].

التراجيديا تهدف إلى إسقاط كل ما يعانيه الإنسان من عذاب والحفاظ على الأساطير اليونانية القديمة، أي أن لها الدور الأساسي في عملية تناقل التراث الشفهي الذي خلفه الشعراء الأوائل خاصة هوميروس وهوزيود[4]، الشعور بالذنب بسبب ارتكاب الخطيئة هو أكبر إحساس يؤرق الإنسان ويجعله ينفر من هذه الحياة الفظيعة. لذا التراجيديا تجعل كل المدنسات التي يرتكبها هذا الأخير لها قيمة، ومنه يمكن اعتبار المأساة اختراعاً فنيا من اجل تجاوز الشعوب بالذنب والخطيئة[5]. وهذا تجاوز يؤدي إلى الإقبال على الحياة.

---

[1] فرنان جان بيير وبيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، 1972، ص32.
[2] الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر نيشه، ص 153.
[3] نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، ص ص 137، 138.
[4] المرجع نفسه، ص251.
[5] نيتشه فريدرك، العالم الجذل، ص 122.

يلخص نيتشه معنى التراجيديا في قوله: "إنها فن تأكيد الحياة[1]"ن ولكي يؤدي هذا الفن غرضه الفعلي يجب أن لا يكون تعبيراً عن حقيقة واقعية موجودة وكائنة وعلى العكس من ذلك فغن المأساة فن لا واقعي لأن الواقعية في الفن خطأ..

إذا كان إعلاء الحياة هو هدف الفن فن الوسيلة لا تهم سواء كانت حقيقة أو غير حقيقة، معقولة أو غير معقولة، المهم فقط هو تحقيق هذا الهدف الذي يتمثل في بلوغ هذا الإعلاء وبما أن ما هو واقعي حقيقي ومعقول يؤدي إلى نتائج عكسية أي هي التذمر من الحياة فلا بد من الطريقة المعاكسة[2].

تعتبر الموسيقى في نظر نيتشه عاملاً حاسماً في الاحتفال التراجيدي وهي الشكل التعبيري الأسمى عن روح المأساة، والموسيقى التي يقصدها نيتشه هي تلك التي تضعنا وجها لوجه أمام المرعب والهلامي.

تحتل الموسيقى أهمية كبيرة في فلسفة نيتشه لأنها أقدر شكل تعبيري على الجمع بين الحسي والمجرد وهي جديرة بأن تعيدنا إلى المنسي.

لقد جعلت إستراتجية نيتشه من فلسفة الفن قطب الرحى لأي فلسفة ممكنة حتى يتبدى لنا بأن تصير فناً. والفن يعيد للإرادة قوتها ويجعلها قادرة على الإثبات وعلى الخروج من النفي, والفن هو فائض الإرادة, وإرادة القوة هي إرادة القوة الديونيسية وتمثل إرادة القوة الحياة اندفاعاتها الحيوية. ولا تملك إلا خلق في الحياة تناقضات لا حل لها.

[1] نيتشه فريدريك، هذا الانسان، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص46.

[2] شتاينر رودولف، نيتشه مكافحا ضد عصره، ترجمة حسن صقر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1998، ص110

المبحث الثاني

رؤية هيدغر للفن

ب- رؤية هيدغر للفن.

إن مقالة هيدغر عن أصل العمل الفني أثارت قضية الدور التاريخي للحقيقة في سياق مناقشة للفن، إذ يعد الفن بالنسبة له أحد الأساليب التي تحدث فيها الحقيقة، ومن ثم أصبحت العلاقة بين الفن والحقيقة مسألة ملحة لديه، فهيدغر حينما يطرح السؤال عن أصل العمل الفني فإنه يطرحه معتمداً على ذلك النحو. إن الأصل هنا يعني ذلك الذي منه ومن خلاله يكون شيء ما. فأصل شيء ما هو مصدر طبيعته، ومن ثم فإن السؤال عن ما هية أصل العمل الفني. هو سؤال عن مصدر طبيعته[1].

يعني ذلك أنه سؤال نفهم من خلاله طبيعة العمل الفني ابتداءً من العمل الفني نفسه فيما يكونه وعلى النحو الذي يكون عليه. وهذا هو المعنى الذي يفهم به هيدغر كلمة الماهية التي تعني ما يكون عليه الشيء فحسب، وإنما الكيفية والأسلوب الذي يكون عليه.

إن هيدغر في فهمه للماهية ردها على أصلها الألماني القديم حينما كانت تشير إلى عملية الحدوث. وتعني كلمة الماهية ما يظهر فيها شيء ما ويظل ويبقى على ما هو عليه.

العمل الفني عند هيدغر ليس إنتاج ذاتية جزئية تكون حاضرة في أي وقت. أنه بالعكس إنتاج الماهية العامة للشيء. إذ يوجد وجوداً طبيعياً كوجود شيء. فالشيئية هي الخصوصية الأولى التي يطالعنا بها العمل الفني حين نلقاه[2].

لقد وضع هيدغر في كتابه "أصل العمل الفني" عن بعض المفاهيم المتعلقة بالشيء، ويتناول هذه المفاهيم يتأمل في لوحة جوخ الشهيرة "الحذاء" ذلك أنه يرمي إلى تقديم رؤيته إلى كيفية حضور الأشياء في الأعمال الفنية وتالياً إلى تحديد مفهومه لـ "شيئية" الأشياء في سبيله هذا يضع الأداة في منزلة وسط بين الشيء المجرد والعمل الفني وفي نظره أن العمل الفني الذي يكتفي بوجوده الذاتي يشبه الشيء المجرد النابع من ذاته وفي

[1] د. سعيد توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية، المؤسسة الجامعية للدراسا والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص87.
[2] عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، دار المريخ، الرياض، 1989، ص195.

هذا الصدد يقول: "ومع ذلك، لا نعد العمال الفنية من بين الأشياء المجردة، فالأشياء المستعملة هي دائماً الأشياء الحقيقية المحيطة بنا. وهكذا فإن الأداة هي نصف شيء لأنها محددة عن طريق الشيئية، ومع هذا فهي أكثر من ذلك، وهي في الوقت نفسه نصف عمل فني، ومع ذلك فهي أقل من ذلك فليس لها الاكتفاء الذاتي الخاص بالعمل الفني. الأداة لها منزلة خاصة بين الشيء والعمل الفني[1].

من خلال قول هيدغر نرى أن الأشياء لها حضور حقيقي في الفن إذ أن حضورها فيه لا يكون حقيقيا نظراً لتطابقها مع حضورها في الواقع بل أن الأشياء في الفن حقيقة أكثر منها في الواقع حيث أن الفن يصنع للاشياء حقيقتها، ويبتكر حقيقة الشيء. يقول هيدر: "إن العمل الفني يفتتح وجود الموجود على طريقته، ويتم هذا الافتتاح في العمل الفني بمعنى الكشف، بمعنى حقيقة الموجود"[2].

ولهذا فالفن يفتح كوة ينفذ منها الوجود وتنفذ منها الحقيقة، فالعمل الفني يفتح بطريقته الطريق لوجود الموجودات، وهذا الكشف يحدث في العمل. والفن هو الحقيقة وقد أطلقت نفسها للعمل.

إن اكتشاف ماهية الفن عند هيدغر تظهر في العمل الفني وتقتضي أن نتجه إليه ونتساءل عن طبيعة وجوده "فشيئية العمل الفني تبدو كانها البنية التحتية التي يشيد فوقها العنصر الحقيقي فيه[3]."

وفي بيان الأسلوب الذي به يكشف العمل الفني عن الحقيقة والوجود فقد اختار أمثلة عديدة من بينها المعبد الإغريقي القديم تعبيراً عن حبه لكل ما شاده اليونان وهذا المعبد يقف بالوادي تحيط به الصخور من كل مكان، وفي داخله تمثل للإله تراه من قاعة الأعمدة وتشيع حوله القدسية والجلال.

---

[1] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص44.

[2] نس المصدر، ص57.

[3] أنظر صفاء، عبد السلام، على، جعفر، هيرمينوطيقا (الأصل في العمل الفني)، منشاة المعارف جلال حزى وشركاه، الاسكزندرية، 2000، ص 53.

لقد أقيم المعبد لأغراض دينية تربط به جميع اللحظات المتعلقة لشعب يتحكم الإله بوجوده في مصائر، غير أن المعبد باعتباره عملا من الأعمال المادية كان من شانه إحداث التغيير في المنظر الطبيعي، وعن هذا المبنى يقول هيدغر "إن المبنى كمبعد من معابد اليونان لا يصور شيئاً وإنما ينتصب هناك وسط الوادي المشتق الصخور إن المبنى ينطوي في داخله على صورة أو شخص الإله، وهو في هذا التحجب يجعله يظهر بوضوح في الفناء المقدس من خلال الرواق المفتوح فبواسطة معنى المعبد يكون الإله حاضرا في المعبد"[1]، ومعنى ذلك أنه من خلال هبوط الإله إلى الأرض تنكشف حقيقة المعبد كبناء معماري فني للعالم الإلهي. من خلال الوسيط الذي فيه وعليه يتكشف عالماً والعالم هو العالم الإلهي. والمعبد يتيح للإله أن يظهر في حقيقته أو يحضر بنفسه كما يكون أو على النحو الذي يكون عليه، وهكذا "فإن الأعمال المعمارية العظيمة تكشف عن شكل ما من أشكال الإيمان والعقيدة الإنسانية كما تتجلى في رؤية شعب ما أي رؤية الإنسان للإله أو رؤية العالم الإلهي كما يتجلى للإنسان"[2].

ومن هذا فإن الكلمات "المحراب" الذبح المقدس" "بيت الإله" توحي بجلال هذا العالم الذي يكون كذلك فقط لأنه قد نذر الله بواسطة عقيدة أو إيمان شعب، وعمل فنان وهو سر الإحساس بالرهبة الذي يلازمنا عند مشاهدة وتأمل دور العبادة حيث يكشف لنا فيها أسلوب من أساليب حدوث حقيقة العالم الإلهي، وبدون هذا المعنى الذي به يكون الصرح المعمار يرسي عليها عالما يجسده الفنان فإن الصرح المعماري لن يكون شيئا سوى كومة من الحجارة أو متحفاً أو مخلفات أثرية لأسلوب ماضي من الحياة[3]. هذا يعني أن العمل الفني يظهر عالما لا على معنى أنه جملة أشياء موجودة ولا على معنى أنه شيء ينظر المرء إليه، "فليس للحجر أو النبات أو الحيوان عالم، بل العالم هو الوعي الذي يتقد

[1] د. سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص105.
[2] د. سعيد توفيق، عالمية الفن ومحليته، دار قباء، الاهرة، ط2، 1997، ص46.
[3] المرجع السابق، ص صك 105،106.

كالضوء، ليعلم الإنسان وجوده ومكانه بين غيره من الكائنات. فالأشياء إيقاعها، وبعدها وقربها وسعتها وضيقها[1]".

هذا العالم ليس فكرة مجردة، بل هو جملة من عوالم متعينة تشبه أن تكون كالجو الروحي الذي يؤثر في حياة كل شعب وكل عصر وكل لحظة تاريخية.

إن الأبعاد التي يأخذ العمل الفني حسب هيدغر إنه ينظم الاتساع ويقيم عالماً ويبقيه مفتوحاً، ويمضي إلى أن العمل الفني يقيم العالم وينتج الأرض، أي يحملها إلى المفتوح بوصفها ما هو منغلق على ذاته وهنا يحدد هيدغر التوتر في العمل الفني الذي يظهر في هيئة ذاك العمل ويسميه النزاع بين السماء والأرض.

الأرض عند هيدغر يطلقها على الطبيعة بالمعنى المجازي أو الأسطوري التقليدي إذ يقال "أمنا الأرض"[2] تلد الكائنات جميعاً وتغذيها وتضمها إلى صدرها بعد ذلك ثم هي ككل أنثى تحتفظ بسرها وتغار عليه وتقاوم كل محاولة علمية أو ميتافيزيقية لاقتحام لغزها.

العالم عندما يتجلى في العمل الفني يجعل من الأرض أرضاً "الصخرة تحمل وتستقر وتصير لأول مرة صخرة والمعدن يلمع والألوان تضيء والصوت يصوت، والكلمة تقول"[3].

العمل الفني يقوم على إنتاج الأرض أي أنه عندما يتم إبداع العمل الفني فإن ذلك يتم من خلال مواد معينة (الحجر– الخشب –المعدن –اللون – الصوت – اللغة)[4]. حيث نقول تم إنتاجه من خلالها، فهيدغر يعزز المشاركة الجوهرية للمادة في العمل الفني وهو ما لم تقدره المثالية الاستطيقية حق قدره. فللمادة في العمل الفني عند هيدغر قيمة ذاتية لا يفهمها المرء إلا على أنها استطقية.

---

[1] عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب، ص197.
[2] نفس المرجع، ص198.
[3] نفس المرجع نفس الصفحة.
[4] صفاء عبد السلام، علي جعفر، هرمينوطيقا (الأصل في العمل الفني)، ص79.

مادة العمل الفني تشارك في انفتاح عالم العمل الفني فالصخرة يظهر ليحمل ويسند، وهكذا يصبح صخراً، والمعدن يظهر ليلمع ويومض والألوان لتتلألأ وكل هذا يرسي العمل الفني ذاته في إصمات وثقل الحجر، وفي متانة ومرونة الخشب وفي صلابة وبريق المعدن وفي نصاعة وقتامة اللون، وفي رنين النغمة وفي قدرة الكلمة على التسمية[1]. وذلك هو الشيء الذي يتأسس عليه عالم العمل الفني والذي يسميه هيدغر بالأرض وهذه الأخيرة تعرف برمز للتحجب الذاتي أي أن " الحجر يضغط إلى أسفل ويكشف عن نقله ولكننا لا نستطيع النفاذ إليه. وإذا حاولنا النفاذ إليه بواسطة شق أو كسر الحجر، فلن يظهر في شظاياه المحطمة أي شيء في داخله . وإذا حاولنا أن نمسك بثقل الحجر بطريقة أخرى من خلال وضعه على ميزان فإننا لن نصل إلى شيء سوى وزن إحصائي، فالحجر سوف يتحول إلى عدد ولكن الثقل يهرب منا ومن ثم فإن الشيء يظهر نفسه فقط عندما يبقى متحجباً وغير مفسر. فالأرض تحطم كل محاولة للنفاذ إليها وهي تظهر باعتبارها ذلك الذي ينفر من كل تكشف ويبقى على الدوام منغلقا على ذاته"[2]. ومن خلال هذا يتبدى لنا أن هناك خاصيتين تنتميان إلى ماهية العمل وهما: التحجب الذاتي للشيء المحض وطابع الكشف الذاتي للعالم.

العمل الفني دوماً يحتاج إلى من يحفظه ويصونه، حيث يتيح له هذا الحفاظ أن يكون ما يكون وفي نفس الوقت يتيح للحقيقة أن تحدث وهذا لا يمكن يسمى إبداعاً، ولكنه حفظ للعمل الفني، وعلى هذا الأساس فإن عملية الحقيقة التي تحدث في العمل الفني يمكن أن تفهم بوصفها ملتقى ثلاث حركات مختلفة: الحقيقة بوصفها صراعاً بين العالم والأرض تؤسس ذاتها في العمل الفني، والفنان المبدع يثبت هذا الصراع في صورة كلية، والحقيقة المتصارعة على هذا النحو يجب أن يتاح لها أن تحدث بواسطة حافظي الفن.

---

[1] د. توفيق سعيد، الخبرة الجمالية، ص 101.
[2] نفس المرجع، ص102.

إن هيدغر شأنه شأن الفلاسفة الكبار في فلسفة الجمال حيث حدد ماهية الفن في أنها قائمة في وظيفته ويقول: "أن العمل الفني لا يكون له تأثير فعلي كعمل إلا عندما نبعد أنفسنا عن روتيننا اليومي، وتتحرك إلى ما ينكشف في العمل حتى يجعل طبيعتنا الخاصة تتخذ لها مكانة في حقيقة ما هو موجود"[1]. إذاً فهو يخرج الإنسان من حالة اغتراب ويسكن الإنسان بشاعرية على الأرض، إلا أن هيدغر لم يغفل عن تحذيرنا من الخبرة الجمالية حيث أنها تمثل العنصر الذي يموت فيه الفن لأن الخبرة ذاتية وهذه الأخيرة ضد الحقيقة.

[1] مجاهد عبد المنعم، مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، ص 89.

المبحث الثالث

الحدس الفني عند كروتشه

ج- الحدس الفني عند كروتشه.

إن كروتشه تأثر بفلسفة هيجل وأسس رؤيته على فلسفة هيجل الجمالية إلا أنه لم يترك الأثر الهيجلي في فلسفته حيث صرح بأن" الفلسفة لن تتقدم إلا إذا ارتبطت نوعا من الارتباط بفلسفة هيجل".[1] لأنه يعتبر هيجل أبا لفلسفته، حيث اقتفى أثر هيجل في كثير من خطواته فيرى أن الحقيقة والفكر شيء واحد، والمعرفة هي الفكر ذاته في إدراكه لذاته، ومهمة الفلسفة هي إدراك لحياة الفكر، يرى كروتشه أن الفلسفة تقوم بمهمة هامة جدا وهي أنها تميز صور الفكر وترتب علاقات الصور بعضها ببعض. وينسب للروح نوعين من النشاطات، نشاط نظري ونشاط علمي لأن في مذهبه الواقع هو الروح.

للمعرفة عند كروتشه صورتين فهي إما أن تكون حدسية أو منطقية فالحدسية مستمدة عن طريق الخيال وهي إدراك للصور الجزئية الفردية وهذا هو الفن وغايته هي الجمال. أما فيما يخص المعرفة المنطقية فهي مستمدة عن طريق العقل، وهي إدراك للعلاقات الكلية. والصورة الحدسية للروح تتمثل في الحقيقة من خلال الفن.

من خلال ما سبق فان النشاط الفني هو أول خطوات نشاط الفكر" فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم، ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن لأنشطة الأخرى أن توجد".[2]

يربط كروتشه الفن بالحدس الخالص والذي يعتبر الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية وهذا الحدس بالنسبة مرادف للتأمل والتمثيل والتشكيل والتخيل في الفن. وانطلاقا من ربط الفن بالحدس ننفي كونه حادثا طبيعيا فهو ليس ألوانا أو علاقات ألوان محددة. حيث أن الفن بالنسبة له لا يمكن أن يكون حادثا طبيعيا لأن الحادث الطبيعي لا حقيقة له. بينما الفن الذي يملأ حياة الإنسان بالسرور الروحي يعتلي أعلى قمة الحقيقة. في حين أن الظواهر الطبيعية حسب المنطق ليست حقائق راهنة بل تركيبا ذهنيا نتوسله في العلوم.

---

[1] . كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط1،2009، ص05.
[2] . د أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص178.

إن المعرفة الحدسية هي المعرفة الفنية لذلك يمثل الحدس محور علم الجمال عند كروتشه لأنه" منتج للصور أي أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات والصور الخيالية وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون".[1]

وأوضح كروتشه هذا المعنى حين قال:" كل معرفة فنية هي غنائية".[2] أي أنها تعبر عن حالة خاصة بالذات حيث يمثل الفن لديه التعبير عن الشعور أو التكافؤ بين العاطفة التي حسها الفنان وبين الصورة المعبرة عن هذه العاطفة، وفي هذا الصدد يقول" فالحدس لا يكون إذن إلا حدسا غنائيا. وليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس وإنما هي مرادف له".[3]

ويرد كروتشه على الذين يزعمون أن الفن ليس حدسا بل عاطفة أو أنه ليس حدسا فحسب بل عاطفة أيضا، ويرون أن الحدس المحض شيء بارد لا حرارة فيه. بل أن الحدس المحض لكونه غير ذي صلة بالنزعة العقلية والمنطق يفيض بالعاطفة والانفعال وإنه لا يخلع الصورة الحدسية التعبيرية إلا على حالة نفسية." أن كل خلق فني حقيقي هو حدس محض شريطة أن يكون غنائية محضة".[4]

الفن عند كروتشه مكون من شكل ومضمون، فالشكل يتمثل في الفعل الروحي أو التعبير أو الحدس الغنائي، والمضمون هو الشعور.ولا يمكن فصل الشكل عن المضمون لان هذا الأخير في العمل الفني يتحول إلى شكل. ويعرف كروتشه علم الجمال على انه علم لغويات عام.[5] وذلك لأنه تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير، وتبعا لهذا فإن هذا العلم يبحث في علم فلسفي إلى جانب بحثه في المعرفة الحدسية لان فلسفة اللغة مرادفة لفلسفة الفن، وهكذا يحدد كروتشه إن موضوع علم الجمال المعاصر هو الاهتمام بوسائل التعبير

---

1 . نفس المصدر، نفس الصفحة.
2 . بسطاوسي رمضان، فلسفة هيجل الجمالية، ص213.
3 .المصدر السابق، نفس الصفحة.
4 . كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص147.
5 .بسطاوسي، رمضان، فلسفة هيجيل الجمالية، ص214.

الإنساني عن الشعور فما يقال عن وسائل التعبير في الشعر مثلا يصدق على الفنون الأخرى كيفما كان نوعها سوى إن كان تصوير أو نحت أو موسيقى أو عمارة.

إن هذا ما يبين لنا إسهامات كروتشه في علم الجمال المعاصر حيث أنه حول الاهتمام بقضايا الفن والجمال التي تكررت على مدار التاريخ الفلسفي إلى الاهتمام الخاص بالوسائل التعبيرية وبناء على هذا فكروتشه يجزم بأنه لا يمكن تصنيف الفنون والأنواع الأدبية بصورة نهائية وهذا يسبب أن الحدوس فردية وجديدة ومنه فلا قيمة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون بداخل الفن الواحد ولا قيمة للقوانين التي يضعونها.

رغم أن كروتشه تأثر بهيجل تأثيرا كبير إلا انه لم يوافقه في توحيده بين الفلسفة والفن والدين فأكد اختلاف الفن عن الفلسفة لأن غاية الفن(الحدس الفني) تقديم الصورة المثالية بدون تمييز بين الواقع واللاواقع وغاية الفلسفة تقديم الواقع الفعلي، أي أن هناك اختلاف بين المعرفة العلمية والحدس الفني. ويرى أن الخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا. وما تحكم به على الفنان لا يمكن ان نحكم به على الفيلسوف، وعندما نحكم على العمل الفني بالصواب أو الخطاء، فإننا نحكم على الفن بالموت.

يستبعد كروتشه التوحيد بين الفن والأسطورة والخرافة لأن هذه الأخيرة تبدو لمن يؤمن بها أمرا منزلا، وهي ليست مجرد صورة من مبدعات الخيال. ويقول كروتشه" وقولنا أن الفن حدس يستبعد كذلك أن يكون عملا حسابيا لاشعوريا، فان تعريفنا هذا يميز الفن عن العلوم الوضعية والرياضية التي تتحقق فيها الصورة التصويرية كذلك".[1]

أما فيما يخص قضية نقد العمل الفني وتذوقه يرفض كروتشه وجود نموذج طبيعي أو صناعي يمكن أن نقيس من خلاله العمل الفني، حيث انه لم يعترف بوجود درجات للتعبير، ونظر للتعبير الفني أمانا ناجحا وهو ما يسمى بالجميل، أو فاشلا وهو ما يسمى بالقبيح.

[1] . كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص35.

نظرا لاهتمام كروتشه بعلم اللغة فلم يفوته أن يشير إلى الصلة بين اللغة والفن بل أشار إلى أنهما شيء واحد. ويعرف كروتشه الاستطيقا بوصفها" علم التعبير واللغة".[1] ولقد تأثر به النقد الفني الحديث الذي يرى أن العمل الفني وحدة لا تقبل التجزئة ولا التحليل.

لقد خلصت مثالية كروتشه إلى تفسير العمل الفني بأنه عملية روحية مستبعدة الجانب المادي الميتافيزيقي، كما أنه يرفض تقسيم الفن إلى أنواع شعر، نحت، تصوير، موسيقى......الخ ولقد وضعوا لكل منها حدودا وأصولا واعتبروا تخطيها أو عدم احترامها خطأ. فهذه الحدود تفتقر للدقة والشمول من قبل الفنانين أنفسهم.

[1] . المرجع السابق. ص216.

الخاتمة

بعد درستنا لفلسفة هيجل الجمالية وقفا على حقيقة لا يمكن تجاهلها ولا تجاوزها وهي أن كل فيلسوف لا يمكن دراسة رؤيته الفكرية بمعزل عن فلسفته وهذا ما وجدناه عند فيلسوفنا حيث أن أرائه الجمالية مرتبطة ارتباطا وثيقا برؤيته الفلسفية والسياسية والاجتماعية حيث لا يمكننا فصل الفن عن الحضارة عنده، فالفن لديه في صف واحد مع الدين والفلسفة. ولقد ربط هيجل الفن بالنشاط الإنساني حيث أن الجمال الفني هو ذلك الذي تبدعه الروح الإنسانية وليس ما تنتجه الطبيعة لأن ما تنتجه هذه الأخيرة لا يعد جمالا حقيقيا فهو خال من العقل. ويأخذ الفن وظيفة الكشف عن الحقيقة في إطار حسي دون القيام بوظائف أخرى، وباعتبار الفن نشاط روحي يجعل وحدة الذاتي والموضوعي المحققة في الدولة مدركة بالوعي. ومادام الفن ينتمي إلى الروح المطلق يهدف إلى التصوير الحسي للمطلق فمضمونه هو الفكرة وهذه الأخيرة من حيث أنها موجودة في ذاتها ولذتها هي أيضا الحق في ذاتها، هي ما يدخل في عداد الروح بصورة عامة هي الروح المطلق. أما المثال في الفن هو الواقع المصاغ في التطابق مع مفهومه، حيث يعتبر المثال هو المفهوم الجمالي الرئيسي عند هيجل الذي جعله أساس لتطور وتنوع الفن.

ويقوم هيجل بوصف الأنواع والأشكال الفنية فانه يقدمها من خلال التطور التاريخي للحضارة الإنسانية ولذلك فإن فلسفته لتاريخ الفن تأخذ نفس التطور الذي يتبعه في فلسفته لتاريخ العالم، وتطور أي فن بالنسبة لهيجل يعود إلى تطور الحضارة التي نما فيها، والموضوع الأساسي للتمثيل الفني هو حالة العالم والتحولات الكبرى التي تعرفها كل أمة والتناقضات الجوهرية لكل عصر. أما فيما يخص الفنان عند هيجل فإن عبقريته تظهر في قدرته على إبراز الطبيعة الجوهرية للعصر وللبشر من خلال هذه الأشكال والأفعال الفردية، ويعتبر العصر البطولي عنده العصر الذهبي للإبداع الفني حيث كان الإنسان يتمتع بحريته واستقلاله وكان الفن يحتل الصدارة في التعبير عن تصورات الشعوب.

وبالنسبة لأسباب انحطاط الفن في العصر الحديث هو الدعوة إلى المدرسة والأكاديمية إذ لا يمكن أن نحدد قواعد وأسس يسير بمقتضاها الفن لأن جوهر هذا الأخير هو الحرية.

وما دام الواقع الحديث يقتل جميع أشكال الفن يبقى على الإنسان أن يبحث عن حريته الداخلية بمعنى أن يستغرق في ذاته. وهذا هو طريق التصوف، وما قام به الرومان قديما ودليل ذلك انتشار الابيقورية والرواقية من أجل الوصول إلى الحرية الروحية، ويبقى وجود الفن مرهون بمدى صراع الإنسان ونضاله من أجل استرجاع حريته.

لقد كان الطرح الهيجلي يقوم على تصور يعتبر أن الفكرة المطلقة – خالقة العالم –هي ذات و موضوع في آن واحد و هي مجرى تطورها مرتبطة بالعالم بشكل لا انفصام فيه و قياسا على ذلك تأخذ الحركة الجدلية لديه طابعا موضوعيا يستحيل معه تغيير هذه الحركة بمجرد فعل ارادي ذي طابع ذاتي ، و هذه النظرية كانت تسقط في نوع من الجبرية المثالية و طبيعي أن يتعارض هذا الطرح المثالي الموضوعي مع رغبة الهيجليين الشباب في العمل من أجل التغيير لذلك سيعمدون الى تكييف الهيجلية مع رغبتهم بالعودة الى فيخته الذي يرى أن تطور التاريخ يعود الى التعارض المستمر بين الأنا " الانسان " واللأنا "العالم " وهكذا وجد الهيجليون الشباب ضالتهم في فكر فيخته فاستبدلوا الفكرة المطلقة لهيجل بالوعي الشامل الذي يتقدم و يتطور عن طريق النقد المتواصل للواقع .

معجم المصطلحات

معجم مصطلحات

L’art	الفن
La Beauté	الجمال
La Beau	الجميل
Les Beaux– arts	الفنون الجميلة
Concept	أفهوم
Conception	تصور
Le Création artistique	الابداع الفني
Le Dessin	الرسم
Esprit	الروح/ العقل(بالمفهوم الهيجلي)
Esthétique	الاستطيقا
Expression	التعبير
Imagination	المخيلة، الخيال
Imaginaire	الخيالاني
Imitation	المحاكاة
Individu	الفرد
Individuel	الفرداني
La ffaire d’art	العمل الفني
Peinture	فن الرسم
Phénoménologie	فينومينولوجيا، ظاهرية
Représentation	تمثل
Subjectif	ذاتاني
Sujet	ذات
Tableau	اللوحة
Absolute	المطلق

Abstract	**المجرد**
Action	**الفعل**
L’actualité à l’action	**الوجود بالفعل**
Apparance	**الظاهر**
Société civile	**المجتمع المدني**
Classification	**التصنيف**
Conscience	**الوعي**
Conscience personnel	**الوعي الذاتي**
Contradiction	**التناقض**
Définition	**التعريف**
Développement	**التطور**
Dialectique	**الجدل**
Idée	**الفكرة**
Idéal	**مثل أعلى**
Identité	**الهوية**
Différence	**الاختلاف**
Science d’esthétique	**علم الجمال**
Objectivité	**الموضوعية**
Esprit	**الروح**
Couleurs Ocres	**ألوان ترابية**
Couleurs Froides	**ألوان باردة**
Couleurs Chaudes	**ألوان حارة**
Couleurs Foncées	**ألوان غامقة**
Couleurs claires	**ألوان فاتحة**
Saturation chromatique	**تشبع لوني**
Composition visuel	**تشكيل بصري**

Composition chromatique	تشكيل لوني
Gamme chromatique	خامة لونية
Vision plastique	رؤية تشكيلية
Couche chromatique	طبقة لونية
Signe visuel	علامة بصرية
Espace plastique	فضاء تشكيلي
Art abstrait	فن تجريدي
Art plastique	فن تشكيلي
Peinture	فن التصوير
Art d'Avant-garde	فن طليعي
Tonalité chromatique	كثافة لونية
Tableau de chevalet	لوحة مسندية
Signifié plastique	مدلول تشكيلي
Scène abstraite	مشهد تجريدي
Scène calligraphique	مشهد حروفي
Système plastique	نسق تشكيلي
L'étoffe de la toile	نسيج اللوحة
Rarge chromatique	هامش لوني
Critique d'art	نقد فني
Respiration naturelle	النفس الطبيعية
Sensibilité	الحساسية
Sens de perception	الادراك الحسي
La Compréhension	الفهم
Raison	العقل
Mind	الذهن
Attention	الانتباه

Recollection	الاسترجاع
Espri objectif	الروح الموضوعي
L'art symbolique	الفن الرمزي
Sublime	الجليل
L'art particule	الفنون الجزئية
Architecture symbolique	المعمار الرمزي
Architecture romantique	المعمار الرومانتيكي
Sculpture	النحت
Musique	الموسيقى
Poème	الشعر
Tragédie	المأساة
Comédie	الملهاة
Religion de beauté	ديانة الجمال
Peinture	التصوير

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر بالعربية

* القرآن الكريم.

1. امانويل كانط,نقد ملكة الحكم, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت 2005.

2. بندتو كروتشه، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963

3. ستيس ولترت, معنى الجمال , نظرية في الاستطيقا, ترجمة: امام عبد الفتاح امام المجلس الاعلى للثقافة,2000.

4. كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي،ط1، 2009.

5. مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003

6. نتشيه فريدريك، العالم الجذل، ترجمة سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2001

7. نتشيه فريدريك، أفول الأصنام، ترجمة حسان بورقية ومحمد ناجي، الدار البيضاء، ط1، 1996

8. نتشيه فريدريك، إنسان مفطر في إنسانيته، ترجمة محمد الناجي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ج1، 1998

9. نتشيه فريدريك، ما وراء الخير الشر، ترجمة محمد بن صالح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2005

10. نتيشه, فريدريك, مولد التراجيديا., ترجمة شاهرة حسن عبيد, دار الحوار للنشر والتوزيع, دمشق, ط 1, 2008.

11. نيتشه فريدريك، هذا الانسان، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005

12. هيجل مقدمة في عالم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1978،2.

13. هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ط 2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،1980

14. هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، ط2010،1

15. هيجل، فكرة الجمال، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ط2، 1981.

16. هيجل، موسوعة العلوم الفلسفية، ترجمة د: إمام عبد الفتاح إمام، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،1985

قائمة المراجع باللغة العربية :

01- ابن منظورن لسان العرب،الجزء1، دار الجيل، بيروت، المجلد الأول،1988.

02- الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر نيتشه، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 208.

03- اميرة حلمي, مطر ,فلسفة الجمال, دار المعرفة, القاهرة .

04- إبراهيم زكرياء ، مشكلة الفن، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة، د، ت.

05- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة الدكتور، ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1982 .

06- أندريه لالاند ،موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الأول ، تعريب: خليل أحمد خليل ،منشورات عويدات بيروت باريس، ط2، 2001.

07- بايير، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، تر: زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة،1996.

08- بسطاوسي رمضان، فلسفة هيجل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1991،1.

09- . بيتر كونزمان، فرانز بيت ربوركارد، فراز فيدمان، اطلس الفلسفة، ترجمة، د، جورج كتورة، تيبوبرس، بيروت- لبنان،2001.

10- جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر: د-انور عبد العزيز، دار نهضة مصر.

11- جان لاكوست، فلسفة الفن تعريب ريم الأمين، عويدات للنشر والطباعة، بيروت،ط2001،1.

12- جوزيف الهاشم وآخرون، المفيد في الأدب العربي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ج1 ،1966.

13- جويو جان ماري، مسائل في فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، بيروت، 1965.

14- جيمينيز مارك، ما الجمالية، ترجمة: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009.

15- حنفي حسين، مقدمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2000.

16- حيرار برا، هيجل والفن، ترجمة منصورة القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، 1994.

17- د أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن دار غريب للطباعة والنشر، ط1.

18- د, ابراهيم, زكرياء, هيجل او المثالية المطلقة(عبقريات فلسفية) دار مصر للطباعة

19- د. راوية عبد المنعم، عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،ط1998،1.

20- د. سعيد توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية، المؤسسة الجامعية للدراسا والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

21- د. عبده مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني.

22- د. علي شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1982.

23- د.ابو ملحم علي، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 1990.

24- د.عزالدين اسماعيل، الاسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974.

25- د، ابوريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1994.

26- د، أميرة حلمي مطر، هيجل وفلسفة الجمال، دار الثقافة والتوزيع، القاهرة 1984.

27- د، إمام عبد الفتاح إمام، هجليات، المجلد الثاني من الدراسات.

28- د، إمام عبد الفتاح، امام، المنهج الجدلي عند هيجل، دار المعارف، القاهرة، 1969.

29- د، إنصاف الريفي، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، ناشرون وموزعون، ط2،2007.

30- د، رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1،2001.

31- د، سعيد توفيق، عالمية الفن ومحليته، دار قباء، الاهرة، ط2، 1997.

32- د، عبد الرحمن، بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار فاس للنشر والتوزيع، ط1، 1996.

33- د، عبده,مصطفى, فلسفةالجمال ودور العقل في الابداع الفني, مكتبة مدبولي,القاهرة.

34- د، هويدي، يحي، قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

35- دكتورة راوية عبد المنعم عباس، فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي، دار المعرفة الجامعية، 1996.

36- دنيس هوسيمان، علم الجمال(الاستطيقا) تر: اميرة حلمي مطر، دار احياء الكتب المصرية، القاهرة.

37- دولوز جيل، نيتشه والفلسفة، ترجمة اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2.

38- راوية عبد المنعم عباس، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي ،دار مصر للطباعة،1996.

39- سيرو رينيه، هيجل والهيجلية، ترجمة: د. ادونيس المكره، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1993.

40- شتاينر رودولف، نيتشه مكافحا ضد عصره، ترجمة حسن صقر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1998 .

41- صحيح مسلم،تحقيق، محمد فؤاد عبد الباقي، دار حياة التراث العربي، بيروت،ج1.

42- صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، دار المعرفة الجامعية، 2001.

43- صفاء، عبد السلام، على، جعفر، هيرمينوطيقا (الأصل في العمل الفني)، منشاة المعارف جلال حزى وشركاه، الاسكزندرية، 2000.

44- عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، دار المريخ، الرياض، 1989.

45- عبد السلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال، 1988.

46- عدنان بن ذريل، جماليات كانط وهجيل، مجلة المعرفة السورية، ع193 194.

47- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، ط3، 1974.

48- عويضة كمال محمد، فريدريك نيتشه، نبي فلسفة القوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.

49- غراتييه جان، نيتشه، ترجمة: علي بو ملحم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروتن ط1، 2008.

50- فرنان جان بيير وبيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، 1972.

51- م.ف.اوفيسيانيكوف: الجمال تفسيره الماركسي، ترجمة يوف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، 1968.

52- .مجاهد عبد المنعم مجاهد، تاريخ علم الجمال، دار ابن زيدون، بيروت،ط1989،1.

53- مجاهد عبد المنعم، مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة.

54- محمد علي عبد المعطي، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة، الجامعية،2005.

55- محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت،1983.

56- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة مادة،ج7 .

57- محمد، غيمي،هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت،1973.

58- محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، مصر،ط3.

59- ميخائيل انوود، معجم مصطلحات هيجل، ترجمة، عبد الفتاح إمام المركز المصري العربي، 2000.

60- .نصري هاني يحي، الفكر والوعي بين الجهل، الوهم – والجمال – والحرية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1998.

61- .نيكون أوفيا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر: باسم السقا، دار الفاربي ط2، 1979.

62- هويدي يحي ، ما هو علم المنطق،النهضة العربية، القاهرة، ط1966،1.

63- هويمان، دني، علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،ط1975،1.

64- هيبوليت جان، مدخل إلى فلسفة التاريخ عند هيجل، ترجمة انطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1969 .

65- يحي بن شرف النووي، رياض الصالحين، دار الكتاب العرب، بيروت، لبنان، 2006.

66- يسري ابراهيم، نيتشه عدو المسيح، سينا للنشر ، القاهرة، ط1، 1990.

ثانياً: بالفرنسية:

1. Eugen fink: la philosophie de netzshe, traduit par H.hildendend et lindenderge, les éditions de minuit, paris, 1965.
2. Frie drich Nietzsche lanaissance de la tragédie,traduit par Genevie bainquis éditions Gallimard,1942.
3. George gordert: Nietzc critique des valeures chrétiennes, paris Beauchesne, 1977.
4. Gérard Genette, l'œuvre de l'art ,Immanence et Transcen dance,paris,Editions du seuil,1994.

5. HEGEL. Esthétique, Premier volume, Traduction jankélévitch Flamarion, Paris,1979.
6. Husserl (Edmund) philosophie premier 01 (1923-1924) traduction par Arionl, kelekel, paris, p,u,f,2eme édition, 1990.
7. Husserl leçons pour une phénoménologie de la conscience intime de temps.
8. Merleau, Pontg, Phénoménologie, De La perception, Paris Gallimard1945.
9. Michel haor:Nietzsche et la mét aphysique,édition Gallimard1993.
10. Mikel Dufreme ,Phénoménologie De l'expérience esthétique Raris,P,U,f1967 l'objet esthétique,1.
11. Porteous.Environmental Aesthetics ideas . Politics and Planning London .Rautledge.1996

ثالثا: المجلات.

1. مجلة المعرفة السورية، العدد1982.مقال عدنان بن ذريل(جماليت كانط و هيجل)
2. مجلة العرب والفكر العالمي العدد 15و16، خريف1991. مقال جميل الرياشي (رؤية النسق اليجلي من خلال ظاهرية الروح) مركز الإنماء القومي.

الفهرس

الملخص

لقد تباينت أراء الفلاسفة و المعاجم حول مفهوم الجمال، إلا أنها تجمع على أن الجمال مصدر يدل على الحسن و الزينة و البهاء. أما بالنسبة لهيجل فإن أرائه الجمالية مرتبطة ارتباطا وثيقا بآرائه السياسية و الفلسفية و الاجتماعية، حيث أن الجمال الفني هو دلك الذي تبدعه الروح الإنسانية و ليس ما تنتجه الطبيعة ، لأن ما تنتجه هذه الأخيرة لا يعد جمالا حقيقيا فهو خالي من العقل حيث يأخذ الفن وظيفة الكشف عن الحقيقة في إطار حسي دون القيام بوظائف أخرى. و يعتبر المثال هو المفهوم الجمالي الرئيسي عنده الذي جعله أساس لتطور و تنوع الفن. أما فيما يخص الفنان عند هيجل فإن عبقريته تظهر في قدرته على إبراز الطبيعة الجوهرية للعصر و البشر من خلال هذه الأشكال و الأفعال الفردية.

الكلمات المفتاحية :

الجمال؛ الوعي الجمالي؛ الجميل؛ هيجل؛ بوجمارتن؛ فلسفة الروح؛ الديالكتيك؛ الفن الرمزي؛ الفن الكلاسيكي؛ الفن الرومنتيكي.

نوقشت يوم 11 جوان 2014